

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR**

COMITÉ DE INVESTIGACIONES

INFORME DE INVESTIGACIÓN

**REPRESENTACIONES DEL MIGRANTE NACIONAL EN EL
CINE Y EL VIDEO DE PRODUCTORES ECUATORIANOS
LOCALES Y RESIDENTES EN EL EXTERIOR**

IVÁN FERNANDO RODRIGO MENDIZÁBAL

QUITO – ECUADOR

2012

Índice

Índice	2
Representaciones del migrante nacional en el cine y el video de productores ecuatorianos locales y residentes en el exterior	3
Resumen	3
Palabras clave	3
Abstract.....	3
Keywords.....	4
1. Introducción.....	4
2. Metodología.....	5
3. Marco referencial.....	11
3.1. Estudios visuales y cine	11
3.2. Estudios del discurso, visualidad y cine.....	14
3.3. El problema de la representación en el discurso cinematográfico	16
3.3.1. Stuart Hall y la representación.....	17
3.3.3. La postura de la filosofía: Nancy	20
3.3.4. El sesgo antropológico de la representación.....	21
3.3.5. La representación como discurso: Foucault	24
3.4. El tópico de la migración y el contexto ecuatoriano	26
3.5. El cine y el tópico de la migración.....	34
4. Hallazgos	39
4.1. El <i>visus</i> o lo visto: el espacio del texto fílmico.....	39
4.2. El <i>videre</i> , el espacio de la experiencia del espectador	57
4.3. El <i>visionem</i> o espacio de la disposición del emisor	65
5. Discusión	73
6. Conclusiones.....	86
Bibliografía.....	88

Representaciones del migrante nacional en el cine y el video de productores ecuatorianos locales y residentes en el exterior

Iván Fernando Rodrigo Mendizábal, M.A.¹

ivrodrigom@yahoo.com

Resumen

El presente es un informe de investigación acerca de las representaciones del migrante nacional en el cine y el video de productores ecuatorianos locales y residentes en el exterior. Para ello se analizó un conjunto de ocho películas de ficción dramática realizadas en Ecuador, España y Estados Unidos por cineastas o videastas de procedencia ecuatoriana. El análisis, tomando en cuenta el anclaje de los estudios visuales y los del discurso, implicó elaborar una herramienta propia y nueva para interrogar tales representaciones para denotar el discurso audiovisual subyacente. Tal matriz de análisis crítico del discurso audiovisual nos ubicó como espectadores críticos. Desde allá se ubicaron las estructuras narrativo-discursivas, los sistemas-mundo, los mapas conceptuales que el audiovisual ecuatoriano presenta respecto al fenómeno de la migración transnacional. Al analizar las estrategias de representación, constatamos que el cine y videos ecuatorianos actuales plantean una reflexión acerca del país, de la crisis social y moral que parece existir, del rol de los ecuatorianos en su sociedad, del sueño de tener una nueva Patria. Concluimos con el hecho de que el cine y el video nacional ponen en evidencia el papel del migrante como importante para promover la libre movilidad y la humanización de todo tipo de relaciones en la globalización.

Palabras clave

Migración transnacional, cine, video, análisis crítico del discurso, representaciones, diáspora.

Abstract

This is a research report about the migrant representations in the national film and video produced by local or living abroad Ecuadorians. For this purpose, a set of eight dramatic fiction films made in Ecuador, Spain and the U.S. by ecuadorian filmmakers and video

¹ Iván Fernando RODRIGO MENDIZÁBAL, M.A. Magíster en Estudios de la Cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar - Ecuador. Licenciado en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad Católica Boliviana San Pablo. Fue Vicepresidente de la Sociedad Ecuatoriana de Investigadores de la Comunicación (SEICOM). Autor (entre otros) de *Análisis del discurso social y político* (junto con Teun van Dijk), *Cartografías de la comunicación* (2002) y *Máquinas de pensar: videojuegos, representaciones y simulaciones del poder* (2004). Actualmente es Director de Estudios de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Los Hemisferios e Investigador del Centro de Investigaciones de la Comunicación y de Opinión Pública de la Universidad de Los Hemisferios (CICOP). También se desempeña como profesor invitado del programa de postgrado en Comunicación de la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito - Ecuador). Como profesor de la UASB ha desarrollado una serie de investigaciones en el ámbito de la comunicación audiovisual, nuevas tecnologías y redes sociales.

artists was chosen and examined. The analysis, taking into account the perspective of visual studies and of the discourse, implied the development of a new tool to address such representations expecting to denotate the underlying audiovisual speech. This array of critical discourse analysis, in particular audiovisual, placed us in the role of critical viewer. From there we located the narrative-discursive structures, world-systems, concept maps of the Ecuadorian audiovisual that shows the phenomenon of transnational migration. We analyzed the strategies of representation and found that the current Ecuadorian films and videos raise the discussion about the country, what happens with the social and moral crisis that seems to exist, the role of Ecuadorian society, the dream of owning a new Home. We conclude that the national film and video highlight the role of migrants as important to promote free movement and the humanization of all relations in globalization.

Keywords

Transnacional migration, film, video, critical discourse analysis, representations, Diaspora.

1. Introducción

Ecuador, como muchos otros países del continente, ha visto evolucionar la emigración de sus ciudadanos a otras latitudes en los últimos quince años. Producto de ello, el país evidencia problemas como: el quiebre de familias, el descreimiento en el sistema social por falta de oportunidades de trabajo, el coyoterismo con el consecuente problema de violencia contra personas en diferentes fronteras (incluido el asesinato de éstos en casos ya conocidos por la opinión pública), etc.

Si bien estos factores no constituyen en sí mismos los que explican las causas de la emigración, que bien podrían deberse a políticas económicas mal aplicadas, o la falta de oportunidades de trabajo, es un hecho que la emigración ecuatoriana a otros países también supuso la constitución de diásporas, además de flujos de capitales que, de cierta manera, reactivaron la economía nacional en los últimos años.

Aunque la migración ha sido uno de los rasgos constituyentes de la historia de la humanidad, la fundación y la transformación de geografías y países, hoy es uno de los fenómenos más relevantes y problemáticos de la globalización al ser transnacional y translocal. Así, el flujo de personas ha crecido en la presente década al punto que puso en entredicho la otrora estabilidad poblacional nacional de la que gozaban muchos países. Tal flujo ha posibilitado, por otra parte, que se articulen complejas redes sociales logrando que virtualmente, a través de los migrantes, los países de origen estén *en* los países de recepción.

Es posible afirmar que los ecuatorianos en sus diversos estratos, y sobre todo los empobrecidos, se han abierto al mundo, a diferencia de otras décadas donde ciertos sectores, en particular intelectuales, eran reconocidos como migrantes “bienvenidos”. Los actuales flujos migracionales de ecuatorianos son distintos y más bien suponen actores sociales en busca de trabajo y de recursos de subsistencia para ellos y sus familias. Asimismo implican otros rostros que han alterado la cotidianidad de los países receptores donde también se han trasladado comportamientos locales, familiares y sociales, provocando conflictos derivados del aparente choque de culturas. Los propios

emigrantes, en otros casos, han debido adquirir otras costumbres (o integrarlas a su acervo), otros estilos de habla, cambiar incluso sus nombres, etc., poniendo en crisis (o reformulando) su identidad en los países donde han migrado. Frente a estos hechos, la translocalización también se ha hecho presente haciendo que los migrantes tampoco renuncien del todo a su nacionalidad y más bien la hayan integrado al nuevo lugar de residencia (A. Appadurai, cit. Gielis, 2009: 275).

Los nuevos flujos migracionales transnacionales, si bien tienen que ver con una suerte de ciudadanía global, a su vez han evidenciado que los ecuatorianos no sólo viajan a otros destinos, sino que otros también retornan al país, para borrar la nostalgia o aprovechar las políticas estatales para reintegrarlos, pero sobre todo, porque con el dinero forjado en el exterior, también pueden por fin realizar sus sueños de bienestar y disfrutar con dignidad sus vidas en Ecuador. Sin embargo, se constata que el retorno de grupos de migrantes causa nuevos efectos en el país: aparece un aparente choque de identidades y de hábitos, de estilos de vida y de la misma comprensión de la realidad que, en muchos casos marca el debate sobre el desarrollo del país.

El cine ecuatoriano de finales de la primera década del siglo XXI se hizo eco de todos estos escenarios, al poner de relieve los conflictos suscitados por la migración. Si bien este tema no era fundamental en el cine del Ecuador, salvo algún esporádico esfuerzo antaño, o pequeñas referencias en algunas cintas, en los últimos años el asunto de la migración transnacional, en efecto, se ha vuelto transversal y determinante en las narrativas del cine y del video ecuatoriano ya sea de ficción o documental.

Nuestro interés, así, fue realizar una investigación científica desde los dominios de los estudios visuales y del discurso para evidenciar, parafraseando a Mitchell, la (de)construcción (audio)visual y narrativa del campo social del migrante (cfr. Mitchell, 2003). Por ello, se analizó las estrategias discursivas de representación del migrante transnacional y translocal en el cine y el video ecuatoriano contemporáneos realizado en forma local o en el exterior. Constatamos una cierta preocupación de determinados cineastas acerca de la migración transnacional ecuatoriana plasmada en un grupo de películas cuya proximidad en su presentación pública nos alentó a estudiarlas. Desde ese marco, quisimos evaluar hasta qué punto dichas representaciones configuran imágenes de identidad, ciudadanía global o ponen de manifiesto estereotipos que ayudan a calificar o descalificar a los ecuatorianos. Para entender cómo el cine y el video ecuatoriano contemporáneos ha empezado a tematizar la migración transnacional con más fuerza, hicimos un relevamiento de la producción audiovisual para ubicar lo realizado en el país en dicho campo. Para comprender cómo se elaboran las representaciones audiovisuales, a nivel metodológico nos planteamos construir un esquema propio de análisis crítico del discurso audiovisual. Es claro que nuestra mirada fue de carácter intencional, anclado en los estudios visuales, al igual que en los estudios del discurso.

La pregunta de la que se partió es: ¿En qué medida el cine y el video ecuatoriano contemporáneos, realizado local o extrafronteras, (de)construye (audio)visual y narrativamente mediante representaciones el campo social del migrante?

2. Metodología

El presente texto se aboca a lo que es el cine y el video ecuatoriano con temática migracional, realizado por cineastas locales y emigrantes. Para nuestros fines presuponemos que tal cine y video ha debido seguir el sistema de producción

profesional, a su vez que ha debido ser presentado públicamente en salas tanto comerciales como independientes no sólo ecuatorianas, sino también de otros países, sobre todo los de referencia. Bajo este contexto, hemos observado que en los últimos cinco años se han presentado con cierta periodicidad en el país, ya sea en forma de producción independiente o coproducción, películas con temática acerca de la migración; esta situación nos inquirió a que indagásemos sobre el discurso que subyace en dichas producciones, sean estas realizadas por productores nacionales o emigrantes, locales o extrafronteras.

Se escogieron para el presente estudio ocho películas de ficción dramática, cuatro de ellas realizadas en el país y las restantes cuatro en el exterior. De este modo, la muestra está constituida por las producidas localmente: “Retazos de vida” (V. Cordero, 2008), “Prometeo deportado” (Mieles, 2010), “Zuquillo exprés” (West, 2010), “A tus espaldas” (Jara, 2010); y las filmadas por ecuatorianos en el exterior como: “Paella con ají” (Urbina, 2007), “Vale todo” (Anything goes) (Estrella, 2009), “Rabia” (S. Cordero, 2010) y “Ayawaska” (Urbina, 2011).

El criterio de selección fue su temática en el marco de la presente investigación, pero sobre todo su evidente emergencia en el panorama cultural y social ecuatoriano. Es notorio constatar que estos filmes aparecieron consecutivamente en los últimos años paralelamente a la política que el gobierno del Econ. Rafael Correa impulsó desde el inicio de su mandato, que obliga a considerar una nueva comprensión acerca de la migración transnacional, incluida la defensa de los derechos humanos de los emigrantes, inmigrantes y también refugiados, el propio derecho a la movilidad humana (inscrita además en la nueva Constitución Política de la República del Ecuador del año 2008), al igual que la invitación que el propio Presidente hiciera para que los ciudadanos ecuatorianos residentes en el exterior se reintegren productivamente al territorio nacional, invitación que fue inscrita en el Plan de Retorno Voluntario sancionada por el Consejo de Ministros en el mismo año que fuera aprobada la Constitución. Es evidente que el marco político y cultural es determinante para que se hayan presentado las películas que analizaremos, incluido el impulso de la producción cinematográfica por el organismo del gobierno ecuatoriano, el Consejo Nacional de Cine (CnCine). Consideramos que la muestra si bien puede ser coyuntural, más allá de su modelo de producción cinematográfica o videográfica, nos ayuda a entender cómo el cine y el video ecuatoriano contemporáneo contribuyen al debate sobre la migración transnacional, fenómeno relevante en la actual globalización.

Ahora bien, por otro lado, para comprender la emergencia del grupo de películas escogidas hicimos un relevamiento de las producciones audiovisuales de las últimas tres décadas donde se trató de ubicar aquéllas de referencia migracional. Esto también permitió tener una idea del diálogo acerca de temas sociales impulsada por ciertos cineastas o videastas ecuatorianos, donde se sitúa el hecho de la migración.

Previo al mapeo de la producción cinematográfica y videográfica sobre el tema en cuestión, es evidente que nos planteamos sustentar con nuestro campo de análisis. El objeto de esta sustentación fue de anotar algunos conceptos acerca de los estudios visuales, los del discurso, la cuestión de la representación y el fenómeno migracional. Una vez realizado todo este proceso, nos concretamos a la muestra para evidenciar las estrategias representacionales y cómo, mediante ellas, se (de)construye (audio)visual y narrativamente el campo social del migrante. Nos centramos en el discurso visual y sus implicancias: los posibles regímenes de poder inscritos a nivel ideológico y escópico,

así cómo se produce el significado mediante la visualidad cinematográfica (cfr. Brea, 2005). Declaramos que el carácter de este estudio es cualitativo pues interroga estructuras narrativas subyacentes con el objeto de extraer conocimiento.

Para evidenciar las estrategias de representación tomamos en cuenta dos caminos sugeridos por Brea. En primera instancia cuando éste indica que los estudios visuales deben fijarse y realizar una tarea de desbroce y desmantelamiento de los procesos de subjetivación del espectador (nosotros) como consumidores de imágenes e imaginarios enfrentados a las narrativas de la muestra escogida: la idea fue trascender los planteamientos del análisis semiótico estructural y más bien situarnos en el orden de los discursos pero desde el lugar del observador ajeno a las imágenes que reconoce trazos o huellas e imagina. En segunda instancia, constatar cómo las imágenes y el discurso audiovisual suponen sistemas de mundo que luego pueden formar comunidades que se reconocen o no en aquéllas: aparece allá el espectro de la otredad y su papel político emergente (Brea, 2005: 10-11).

Con los dos caminos definidos, comprendimos de mejor manera cómo enfrentar el discurso representacional. Es evidente las tradiciones semióticas, fílmicas y del discurso pragmático de Barthes (2002a), Berger (1977), Casetti (1996), Aumont & Marie (2002), Abril (2007); o las de los estudios culturales y postcoloniales de Rose (2002) y Bhabha (2007), además de Hall (1997), los cuales señalan criterios para abordar el estudio de las imágenes y estrategias de representación visuales; empero nos dimos cuenta que debía elaborarse un instrumento propio ligado los estudios del cine, en particular, el *análisis crítico del discurso del audiovisual*, tomando en cuenta al espectador, siguiendo en parte la tradición planteada por los estudios de van Dijk (particularmente van Dijk, 1999 y 2009), adoptando, por otro lado, los de los estudios visuales, hecho que mostramos en esta investigación.

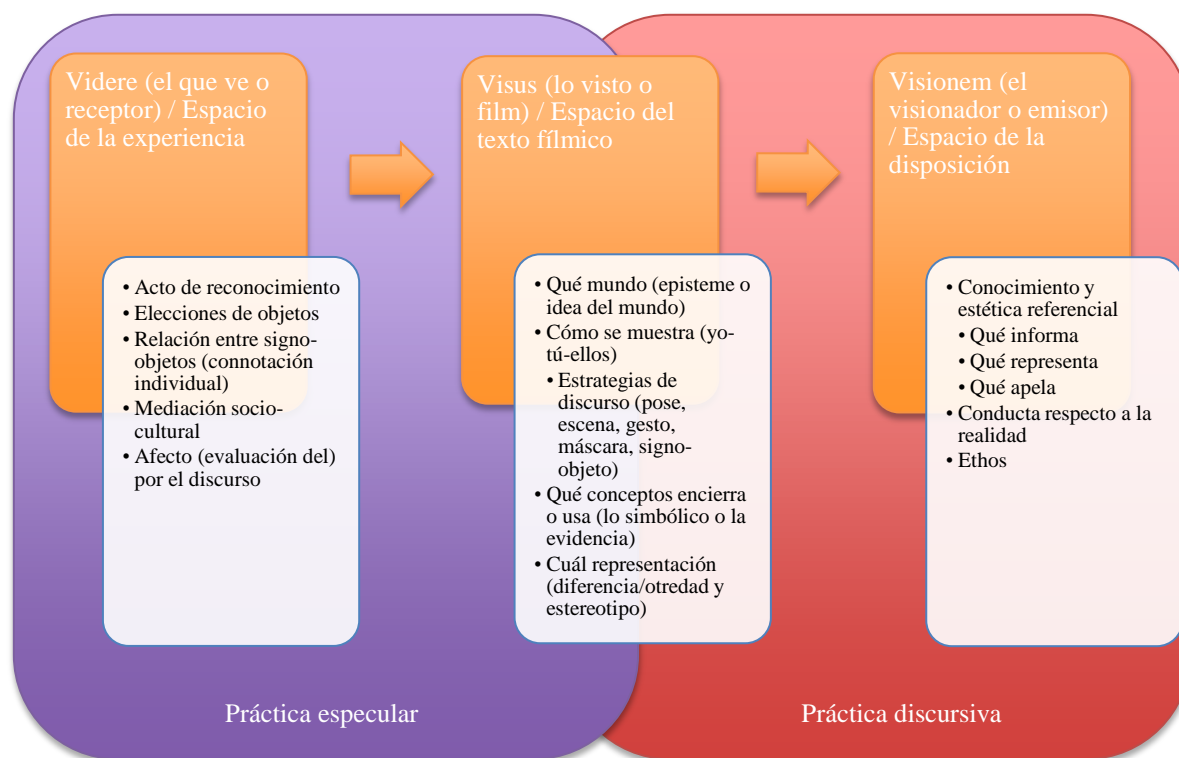
Adelantamos acá el modelo analítico que adoptamos. Empero, es importante señalar que tal modelo requiere de una amplia sustentación que es lo que pretendemos hacer en nuestro marco de referencia líneas más adelante.

En este sentido, la matriz (Figura 1) de análisis crítico del discurso audiovisual que presentamos es una propuesta propia para abordar la cuestión representacional.

Provisoriamente consideramos que la representación es una cuestión que está presente en los objetos visuales y audiovisuales para nuestro caso, en el sentido que tales objetos presentan o aluden a diversas situaciones (aunque sean mimetizadas por lo ficticio) externas o personales de quienes las producen y como tales son empleadas como representaciones de aquéllas situaciones (Zeitlyn, 2010: 399). Con ello queremos decir que los films que discutimos no fueron producidos únicamente para entretener, sino que también pueden ser considerados como objetos que pretenden establecer un diálogo con la sociedad sobre la problemática de la migración transnacional ecuatoriana, imponiéndose como objetos representacionales (realizados por cineastas que no son migrantes y también por aquéllos que han sufrido algún problema migracional o en su caso se han radicado en el exterior y hacen producciones con la intención de extender el diálogo con la diáspora ecuatoriana) conectados con las realidades descritas en cada una de las películas. Es claro, entonces, que detrás de las temáticas de las películas aludidas prevalece un propósito, cuestión que nos obliga a pensar efectivamente quién es realmente el narrador y cuál es el público objetivo de tales producciones (Zeitlyn, 2010: 406-407), hecho que puede invitarnos a reflexionar acerca de la existencia de una

comunidad dialogante para quienes estas películas pueden representar sus inquietudes o sus expectativas².

Figura 1: Matriz de análisis crítico del discurso audiovisual



Fuente: elaboración propia.

Teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, nuestra matriz de análisis plantea ver el sistema representacional en el conjunto de filmes escogidos. Cabe indicar, además que planteado como modelo de análisis de representaciones fílmicas asimismo puede ser otra forma de representación de tales representaciones (valga la redundancia).

Tenemos conciencia que, a diferencia de los textos escritos, nos enfrentamos a sistemas narrativos de imágenes y sonidos con sintaxis y semánticas propias convencionalizadas para ser entendidas en el marco de la “negociación” audiovisual de una sala de cine (Altman, 1984: 8). En este contexto, nuestra propuesta de análisis de representaciones puede considerarse como una *ekphrasis*. Mitchell llama *ekphrasis* a la representación verbal (o escrita, en nuestro caso) de una representación visual donde se trata de hacer visible o de objetivar el/lo “otro” sentido/sujeto de la representación a través del lenguaje (Mitchell, 2005: 23, y sobre todo Mitchell, 1994: 151-152). Diremos, con

² Es menester señalar en todo caso, que los films escogidos, en efecto, fueron presentados si bien comercialmente en la mayoría de los casos, sobre todo a comunidades de migrantes transnacionales tanto en España, Italia y otros países donde hay diásporas ecuatorianas. Las propias embajadas y consulados han alentado muestras de cine ecuatoriano, particularmente con la temática referida. Existe al respecto una nutrida información de los eventos en la web expuesta por organizaciones de migrantes, incluida el sitio de la Secretaría Nacional del Migrante.

Zeitlyn que “la *ekphrasis* (o un término parecido) es necesario para ayudarnos a pensar acerca de la brecha entre la representación y el tema que se representa y el modo en que tal brecha debe ser solventada” (Zeitlyn, 2010: 400).

Visto así, indicaremos que las representaciones dadas son prácticas de sentido que son posibles de visibilizar vía *ekphrasis*: teniendo en cuenta la Figura 1 consideramos que existen las prácticas discursivas (cuando los productores representan intencionalmente algo y como tal quieren producir sentido) y las especulares (cuando las comunidades de espectadores pretenden entrar en diálogo con las primeras y como tal se involucran con el sentido hasta producir el suyo propio) (Hall, 1997: 24).

Diremos que tales dos tipos de prácticas representacionales y sociales de visualidad, la especular y la discursiva, son inherentes al hecho fílmico (el film producido y su recepción); la una es ejercida por el espectador toda vez que ve un film, y la otra es realizada por el realizador y que confluye en una determinada película. Ambas prácticas están ligadas alrededor del film, evidencia concreta entendida como espacio “textual” (en su significado metafórico, como espacio “tejido” de sentido, tomando en cuenta a Barthes (2002a)).

Tres son las palabras con las que queremos aglutinar y analizar tales prácticas: *videre*, *visus* y *visionem* para aludir a los procesos representacionales involucrados en el hecho fílmico. Con nuestro modelo quisimos objetivar, entonces, las representaciones en juego: hay unas que corresponden o son desarrolladas por el receptor/espectador; hay aquéllas que están articuladas o tejidas en el film; hay las que el emisor/visionador/realizador quiso plantearse. En este marco, a cada una de las prácticas que suponen representaciones les atribuimos indicadores que explicaremos a continuación. Debemos reiterar, sin embargo, que al articular el modelo presentado y sus indicadores, hemos aprendido de lo que plantearon en su momento Barthes (2002a), van Dijk, (1999) y en su caso Nancy (2008).

En nuestra propuesta entonces invertimos el proceso comunicativo y partimos del espectador o quien ve o mira (*videre*), para quien el film es un objeto separado o autónomo del realizador. Téngase en cuenta que comúnmente la gente no se fija quién es el director (así, la teoría de autor no se aplica), sino quiénes participan o qué aparece en la trama, sean estos actores o paisajes; incluso, si imaginamos que hay videos realizados por personas afines a una comunidad, el autor desaparece porque en el fondo lo que importa es el reconocimiento de los rasgos más comunes que harían a su identidad.

Por lo tanto, el objeto que invoca la experiencia visual es el film. Nosotros como espectadores o quienes vemos nos dejamos llevar por las imágenes y los sonidos y, desde allá, nos vemos forzados a ingresar al universo discursivo de una película³. En juego estarían entonces indicadores como: a) qué es lo que reconocemos en la imagen, b) qué objetos seleccionamos (o qué objetos nos fuerzan a seleccionarlos) en nuestra

³ W.J.T. Mitchell plantea que no existen medios visuales puros sino mixtos: el cine es uno de ellos; pues si bien éste funciona con operadores simbólicos o semióticos, también lo hace al activar e involucrar sensorialidades del espectador (Mitchell, 2005). Esto supone el “Efecto Medusa” al que alude el propio Mitchell cuando sugiere que las imágenes (del cine) traspasan la mirada del espectador y le comandan para seguir lo que está en ellas (Mitchell, 1996): ingresar al universo discursivo del film implicaría, así, entrar en su paisaje representacional.

observación, c) cómo relacionamos tales objetos con otros⁴, pero también d) cuáles mediaciones socio-culturales intervienen para que veamos las cosas; todo ello puede despertar e) afectos (o desafectos) los que nos hacen ingresar en el terreno del gusto y la aceptación de un film. Es evidente que falta trabajar más el papel del espectador en el cine (situación que incluso va más allá de las teorías de la recepción) y quienes han empezado a preocuparse de este espectro, ubicados en los estudios visuales, lo advierten (cfr. Berger, 1977 y 1998; Brea, 2005; Casetti, 1996; Didi-Huberman, 2006; Rose, 2002; Sturken & Cartwright, 2001).

El film, por su parte, como ya hemos sugerido, se constituye en un espacio textual: es lo visto (*visus*). Como diremos más adelante, los estudios visuales se abocan más a la imagen y presienten que la propia categoría de “texto” puede no necesariamente señalar al objeto imagen⁵. Para nuestro constructo metodológico *ekphrásico* mantendremos “espacio textual” en el sentido metafórico antes declarado: como espacio tejido o tramado por recursos narrativos, técnicos y estéticos, donde existen códigos o convenciones que ponen en juego una reserva de mensajes (Barthes, 2002a), abiertos a su posible *significancia*.

Para nosotros el espacio textual fílmico, empero, implica la discursividad que puede o no ser evidente. Allá se encuentran como indicadores: a) una episteme o mundo expuesto o esbozado, b) alguna forma de “mostración” que involucra el aparente diálogo entre “yo-tú”, es decir el yo del enunciador y el tú del espectador, diálogo articulado por b1) estrategias discursivas como la pose (comportamiento figurado), la escena (decorado), el gesto (rostro), máscara (recursos estéticos) y los objetos (recursos materiales). Sobre estas estrategias se articularían las elecciones y las relaciones objetuales y de identificación-identidad del espectador. Tales elecciones abrirían a la diferencia con los Otros, “ellos”, sujetos discursivos diferenciales. Asimismo en el espacio textual fílmico radicarían c) el universo simbólico y d) las representaciones: es evidente que una película para el espectador puede ser apenas un vehículo de entretenimiento, pero en su forma discursiva puede comunicar o no ideas de diferencia social, demarcación de la Otredad, además de estereotipos, que en el caso de la temática migracional transnacional pueden ser más evidentes si se ve que un film está inscrito en redes de diálogo intercultural. Diremos, a título provisorio, que en el seno del *visus* prevalecería tres sistemas de representación: el visual, el estructural y el epistemológico (esto lo explicaremos más adelante).

El film como *visus* es también una práctica visual discursiva realizada por un sujeto productor o “visionador” (*visionem*). Al igual que el espectador, el director de un film tiene una forma de ver el mundo: el cine es una estrategia de ver o representar el mundo de acuerdo a sus propias técnicas. El espacio del productor o del realizador es el de la disposición respecto al mundo; de ahí que inscribe a) un conocimiento y una estética

⁴ Consideramos que la categoría “signo-objeto” equivale al de “signo”, muy común en la semiótica (cfr. Barthes, 1983).

⁵ De hecho existe todavía la discusión respecto a la “textualidad” frente la de “opticalidad” de la imagen. Así, Jay cita a W.J.T. Mitchell quien a su vez argumenta usando el pensamiento de J. Derrida en los siguientes términos: “La respuesta de Derrida a la cuestión ‘¿Qué es una imagen?’ indudablemente sería: ‘[una imagen] no es sino otra clase de texto, una especie de signo gráfico que se camufla como una transcripción directa de lo que representa, o de la apariencia de las cosas, o de lo que son en esencia’. Este tipo de sospecha de la imagen parece solamente apropiada en ocasiones en las que la misma vista que uno tiene desde su ventana, y no digamos de las escenas representadas en la vida cotidiana y en los variados medios de representación, [los que] parecen requerir de una constante vigilancia interpretativa” (Jay, 2003: 69).

referencial en tres órdenes: a1) en cuanto a qué informa, a2) a qué quiere representar y a3) a qué apela; esto implica b) una conducta respecto a la realidad mostrada y, como tal, c) un *ethos*.

Nuestra propuesta metodológica *ekphrásica*, en efecto, aborda el proceso comunicativo invertido: decimos con ello que cuando vamos al cine o vemos una película no nos enfrentamos con un interlocutor directo; de hecho estamos ante el producto audiovisual que es autónomo del sujeto productor del cual seguramente ya no tendremos más conciencia sino del argumento al que nos expusimos y del discurso que tratamos de rearticular y deconstruir. Así evidenciamos la existencia de tales dos prácticas sociales de visualidad ejercidas en el film. La del espectador que visiona una realidad desde su universo cultural, y la del director o visionador que no se dirige a algún destinatario sino con las herramientas de visionamiento que ofrece la cámara y el universo del cine (cfr. Bhabha, 2007). La cuestión de la migración transnacional como tema en el cine ecuatoriano, por lo tanto, enfrenta lo que se dice de ella y lo que se percibe y provoca alguna acción.

3. Marco referencial

3.1. Estudios visuales y cine

Los estudios visuales (en referencia a los estudios culturales) son el marco desde el cual se puede hoy comprender las lógicas discursivas y también las de la visión, más allá de la semiótica. Como se dijo antes, la intención es observar los entrelazados discursivos dados alrededor de las películas, tomando en cuenta la posición del espectador.

Los estudios visuales son el ámbito epistémico de la “cultura visual”. Probablemente ésta es más intensiva que en otros períodos, por lo menos en la Modernidad tardía, precisamente porque cuando se alude a la cultura visual, pronto se asocia la presencia de los medios de comunicación masivos, sobre todo el cine y la televisión, sin eludir a la fotografía, la prensa, etc. La cultura visual, sin embargo, implica a cualquier tipo de pantalla, es decir, a los dispositivos de captación visual y los de reproducción, asimismo como a la mirada, a lo que se deja ver, a lo que se nos hace mirar. Están, entonces, en el marco de la cultura visual, los medios visuales de comunicación, la visualidad ofrecida por ellos en forma cotidiana, “los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual” (Mirzoeff, 2003: 19). Desde este punto de vista, la preocupación latente en la cultura visual son los “sujetos visuales, [es decir,] personas definidas como agentes de la mirada (independientemente de su capacidad biológica de ver) y como objetos de ciertos discursos de la visualidad” (Mirzoeff, 2005: 162).

En lo epistemológico, los estudios visuales se acercan a la cultura visual desde lo que se llama el “giro de la imagen” o “giro visual” (*pictorial turn*), donde el objeto primario de estudio es la imagen. De acuerdo a Mitchell, tal giro no tiene que ver con analizar la mimesis o las cuestiones sólo de representación, sino particularmente ver cómo la imagen supone la confluencia o la interacción entre visualidad, las instituciones prevalecientes, el discurso en juego, el cuerpo expuesto, la figuralidad construida, además de cómo se visiona, cuáles son las prácticas de observación, cómo se establece el placer visual en el espectador, cuestiones que pueden reemplazar a las nociones tradicionales de desciframiento, decodificación o interpretación: en definitiva, lo que interesa es la dimensión cultural de la mirada respecto a la imagen, así como su realidad ofrecida a sujetos que miran (W.J.T. Mitchell cit. por Guasch, 2003: 10).

De ahí que se puede decir que las imágenes son producciones sociales y culturales; es decir, las imágenes son producto de prácticas sociales de actos de ver donde intervienen tanto productores como receptores. De hecho, en juego está la noción de ver (*videre*). El propio acto de ver no puede ser considerado sólo como algo fisiológico, aunque esto también sea un factor importante. Además, y sobre todo, está la consideración que el ver es un acto socialmente construido cuyo resultado es la producción de realidad (Brea, 2005: 9) y, como tal, la producción de verdad. Así, se puede decir que los grupos sociales urbanos, acostumbrados a las imágenes de televisión, a las de cine y ahora a las del campo digital virtual, tienen inscrita en sus mentalidades los encuadres, los cortes, las imposturas de la figura determinadas por dichos medios de comunicación, lo que quiere decir que han subjetivado estos y otros métodos de visionamiento los cuales les sirven para reproducirlos en sus prácticas de registro, de filmación, de recepción de imágenes, incluso si todas estas son caseras o profesionales. Cabe recalcar, en todo caso, que independientemente de los medios de comunicación (audio)visuales, las culturas en el mundo siempre han estado traspasadas por las imágenes, produciendo visiones, imaginarios, formas de representación, etc.; hoy, sin embargo, el cine y la televisión, así como la fotografía han llevado además a otra forma de ver el mundo.

Los estudios visuales, en este marco, nos alertan que las imágenes implican formas de ver y de hacer; de ahí que las duplas ver-ser-visto, mirar-ser-mirado, vigilar-ser-vigilado, percibir-dejar-de-percibir, etc., son claves toda vez que los actos de ver pueden inscribir discursos que definen a regímenes de poder en los que pueden estar sistemas de dominación, de control, de sometimiento (Brea, 2005). Si las imágenes dejan ver algo es porque a su vez apelan al deseo de ver. Habría dos líneas de tensión: una hacia el espectador, exigiendo al parecer de él una acción, y otra, hacia el mundo (Buck-Morss, 2005: 155), señalando su presencia, apuntando, al modo hipertextual, a diversidad de referencias. Tanto emisor como espectador se hallarían en un entrelazado de regímenes de visualidad: ambos disputarían en cómo se ven los objetos inscritos en la imagen, su historicidad, su anclaje social, su sensorialidad (Bal, 2004: 20) y, al modo de Benjamin, su “culturalidad” (Benjamin, 2003).

Mitchell señala, en este marco, que las imágenes *pareciera* que tuvieran un poder. Cuando señala el “efecto Medusa”, alude al hecho que las imágenes parecen inquirir al espectador obligándolo a una acción determinada. Empero, plantea que también esta presunción es un cliché porque en el fondo su supuesto poder supone un deseo, un inconsciente del propio espectador o lector de imágenes. De este modo, las imágenes más bien son débiles y que funcionan “como ‘intermediarios’ y chivos expiatorios en el ámbito social de la visualidad” (Mitchell, 1996: 81). El carácter de intermediario nos pone en el hecho que las imágenes dependen sobre todo de sus espectadores; aunque apelen a “los modelos semióticos o discursivos que les hacen revelar como si fueran proyecciones de la ideología o como tecnologías de dominación” (Mitchell, 1996: 82), su naturaleza es abierta, polisémica (a diferencia del texto escrito), por lo cual no requieren de la obligatoria descodificación o la interpretación, sino más que sean interrogadas sobre tal naturaleza (Mitchell, 1996: 82).

Teniendo en cuenta lo anterior, el giro de la imagen o giro visual (al modo del giro lingüístico expresado en otro momento de la historia de las ideas) implica reconocer la presencia de la imagen por sobre la palabra, la independencia de aquélla sobre el sentido que puede producirse con la palabra, hecho que nos sitúa en la consideración que el significado de la imagen no está en sí mismo en ella sino afuera, en su recepción. Barthes lo había insinuado en su momento nombrando a este proceso *significancia*.

Salvando el hecho de que si bien él miraba a los signos sean estos icónicos u otros como “textos” (una vez que comprobó, por otra parte, la crisis del signo), lo que se debe tener en cuenta de su pensamiento es que si bien aquéllos pueden tener un significado global, incluso impuesto o razonado por su emisor, también se los puede ver como objetos polisémicos que permiten la producción, la enunciación y la simbolización por parte del lector del texto icónico: así, éste “forcejearía” con el sentido impuesto, lo mismo que haría el acto de deconstrucción (Barthes, 2002b: 144). De este modo, el significado de una imagen no depende del productor sino de quien la ve, el “lector/destinatario” (Barthes, 2003: 253). Lo que nace acá es la posibilidad de lecturas posibles, la contraposición con la reserva de conocimientos, la puesta en juego de una variedad de posicionamientos y subjetivaciones respecto a lo visto, incluso la propia emancipación del espectador, de acuerdo a Rancière, en el sentido que aquél no sólo haría actos de asociación con la trama, sino también disasociaciones (Rancière, 2010: 23) lo cual lleva a que la experiencia de ver un film sea diferente entre espectadores si consideramos las mediaciones sociales y culturales que pueden existir. Teniendo en cuenta las palabras de Mitchell, el espectador/lector de imágenes interrogaría a su modo a las imágenes, anclado en su experiencia de visionamiento o en práctica especular.

Es evidente que el giro de la imagen o giro visual nos pone en el escenario de una *postsemiótica*: el análisis de la imagen puede no ser tan determinante, sino por el contrario la descripción del campo social de la mirada (Guasch, 2005: 65). Desde el punto de vista epistemológico, dicho giro nos sitúa en la posibilidad de investigar los procesos de cómo la imagen hace inteligible el mundo para sus receptores y, desde allá, además cómo éstos encuentran o articulan el sentido (Guasch, 2005: 72) interrogando a las imágenes como tales. Se trata de mirar otros aspectos de la imagen, los cuerpos, las figuras, los objetos, aparte del mundo que está inscrito o referenciado en él. También se trata de evidenciar cómo “nos mira” la imagen y desde allá lo planteado por Barthes, los procesos de simbolización que haríamos nacientes de su interacción.

El cine tiene la particularidad de que es imagen en movimiento; no sólo es imagen al modo fotográfico, sino en su producción, la práctica de otros campos de saber como el sonido, la tecnología, la actuación, etc. Esta particularidad está determinada por el tiempo y el espacio fílmico donde el resultado es que el movimiento transporta o lleva a “otro lugar”, al modo de Nancy, es decir, es un movimiento ininterrumpido de planos y cortes que confluencia en la imagen de un *mundo otro* y al mismo tiempo a su encabalgamiento a un fuera de campo o la realidad (Nancy, 2008: 44-45). Prevalece la convención hasta ahora admitida, basada en la poética aristotélica, en sentido que tal imagen de otro mundo implica un sistema reglamentado o mimesis que supone una forma de hacer, o *poiesis*, y una forma de ser, *aisthesis*, cuyo conjunto determina lo que se muestra y lo que se siente cuando se observa lo mostrado (Rancière, 2011: 16).

Así, en el cine hay diversidad de historias: si la película o el film es una piel definida por la luz (Nancy, 2008: 98), podemos decir, además que el cine es la expresión de varias historias, hecho que conlleva, en su sentido más extremo, a ser la epidermis de la historia moderna desde la perspectiva de la visualidad en movimiento. Godard dice al respecto: “el cine es el único que puede dar un sentimiento del río o del tejido de la historia. El cine puede dar lo que los diarios llamaban en otros tiempos el ‘registro de los acontecimientos’ [precisamente porque...] el cine puede contar una historia” (Godard, 2011). El concepto historia está tomado acá en sentido de ser el registro de acontecimientos pero también su interpretación visual. Los acontecimientos van más allá de ser los episodios de la narración, son a su vez los hechos que iluminan la

realidad; pero es claro que esto no es inocente, sino que tal comprensión de la realidad está determinada por la visión del director operada por medio de dispositivos de visionamiento (la cámara, el plano, el montaje, etc.) (Bonitzer, 2007: 18).

Para nosotros tales dispositivos de visionamiento implican lo que se llama un “lenguaje audiovisual” convencionalizado. Hoy en día el cine de ficción que ingresa a los circuitos de distribución y que es presentado a los espectadores tiene que estar realizado con los criterios estéticos y técnicos convencionales. De hecho los realizadores aprenden y emplean las estructuras narrativas basadas en la estética que fuera reflexionada (o sistematizada) por Aristóteles (2003) y los planos y el montaje en el sentido que en su momento le dio D.W. Griffith en el naciente Hollywood. Esto quiere decir que *las convenciones narrativas y estéticas están de por sí occidentalizadas*, lo que puede implicar *formas de visualización etnocéntricas*, hecho que conlleva la clausura de otras formas narrativas y estéticas tal como en su momento las estudiaron Worth y Adair (cfr. Worth & Adair, 1975) y que en su generalidad pueden pasar a ser definidas como experimentales o ligadas a experiencias etnográficas.

El cine de ficción sobre todo es convencionalizado ya sea si se produce en Estados Unidos, Europa, Asia o Latinoamérica. La cultura visual, por este motivo, supone el mundo traspasado por las imágenes y su asimilación dentro de las convenciones culturales establecidas. La palabra fuerte acá es “cultura” la cual ya es subyacente en las producciones cinematográficas, sean estas que traten de temas emergentes o las que sean sólo de evasión comercial. En los estudios visuales importa, con todo, comprender cómo la cultura, ese conjunto de prácticas, ese espacio de producción y de intercambio de significados (cfr. Hall, 1997), se vuelve *discurso*, cómo ésta construye la subjetividad alrededor de representaciones y de señalizaciones de diferencias sociales (situación que puede comprenderse igualmente como la práctica especular, en el sentido de que un espectador se identifique o reconozca rasgos); así podemos ver el film además de producto de entretenimiento, como el lugar de objetivación de otras voces, incluida la cultura y su ideología (Stam, 2001: 261), si se entiende a la ideología como el imaginario de una época y un grupo social (Barthes, 2000: 354). Teniendo en cuenta el hecho que ante el cine el espectador no es el mismo y que este hace significancia a su modo, no siempre se puede decir que hay manipulación ideológica sino que el espectador, aquél que hemos dicho ve (*videre*), puede estar opuesto a lo que una trama cinematográfica puede exponer hasta incluso llegar a resistirle.

3.2. Estudios del discurso, visualidad y cine

La tradición de los estudios del discurso, al igual que de los estudios visuales, son recientes. Aunque la hermenéutica o la semiótica en su momento inauguraron la posibilidad de acercarnos a los sentidos inscritos en diversidad de objetos culturales, particularmente textos escritos, los estudios del discurso aluden a las prácticas sociales donde hay producciones y usos de lenguaje contextualizado (Calsamiglia & Tusón, 2001: 15), los cuales pueden suponer significados.

Es evidente que el giro lingüístico planteado por F. de Saussure a comienzos del siglo XX dejó una profunda huella en los estudios del lenguaje y de los propios objetos culturales. Tal giro, a su vez, implicó la fundación de tradiciones de estudio del lenguaje en acto (y no sólo del texto) desde el que derivaron diversas escuelas y planteamientos analíticos. Empero, el común de la mayoría de tradiciones apuntaron a que era necesario ver los procesos de uso de los mensajes. La pragmática en origen primó en los estudios del discurso. Hoy en día, más allá de la lingüística y de la semiótica, se han hecho cargo

del estudio del discurso, la sociología, la psicología, al igual que la comunicación. Su carácter inter y transdisciplinario es lo que le define. Desde esta perspectiva cuando se alude al discurso se trata de entender “el entramado de las relaciones sociales [subyacentes], de las identidades y de los conflictos, [así como se trata de comprender] cómo se expresan los diferentes grupos culturales en un momento histórico, con unas características socioculturales determinadas” (Calsamiglia & Tusón, 2001: 16).

Para nuestros fines, es evidente que los estudios del discurso en efecto trascienden la comprensión lingüística, particularmente la pragmática conversacional, y pretenden ser más amplios: pues al analizar, en nuestro caso, filmes vistos estos como “espacios textuales”, nos interesa ver tal entramado de relaciones sociales, las identidades tejidas y los propios conflictos que, por un lado, están presentes como representaciones en el cine, al mismo tiempo, por otro lado, evidenciar que los mismos films pueden constituirse en la representación, o sea, los medios de expresión de posibles comunidades dialogantes cuyo interés es precisamente contribuir en el debate sobre la migración transnacional y translocal ecuatoriana.

Se entiende, entonces, que el discurso es una práctica social y, en el caso de la presente investigación, que el cine implica un discurso como práctica social representacional. De acuerdo a Pérez, fue M. Bajtín quien postuló la idea de realizar “el análisis crítico de las prácticas sociales de producción y reconocimiento del significado [constituyéndose así el discurso] en la realidad material donde tiene lugar la lucha ideológica” (Pérez, 2007: 174). En este marco, el objeto cultural o social, el texto fílmico, como cualquier otro, vendría a ser el lugar donde se constituyen o se reconstituyen los sujetos sociales.

Reconocemos que los estudios del discurso se han centrado más en los actos del habla o en los textos escritos como discursos. El campo de la imagen y el cine todavía está en ciernes en el dominio de los estudios del discurso. Si es que ha habido acercamientos al tema del discurso audiovisual siempre se lo ha hecho desde la semiótica y la postsemiótica donde uno de los más interesantes propulsores fue Barthes. De este modo, Van Dijk plantea que el análisis de los discursos supone el análisis de niveles, estructuras y estrategias; entre ellas están evidentemente las imágenes y los sonidos los cuales todavía no han sido atendidos por los estudios del discurso. Cuando alude a que las imágenes están descuidadas en prácticamente todos los enfoques de los estudios del discurso, al considerarlas en muchos casos irrelevantes cuando se trata de ver lo oral, las estructuras de la imagen y del sonido evidencian que pueden tener unas propiedades destacadas ya que pueden sugerir asociaciones con referencias sociales y sus expectativas de representación (van Dijk, 1999: 254-255).

Abril (2007), siguiendo sus investigaciones en el campo del análisis del discurso, es quien tímidamente se aventuró a plantear recientemente una aproximación al estudio de la imagen, anclándose, además de los estudios críticos del discurso (en la línea de van Dijk, pero también de otros como Benveniste), en los estudios visuales (en la tradición abierta en España por J.L. Brea (2005)). Esto nos induce a pensar que efectivamente los estudios del discurso en el campo del cine son todavía una promesa, siendo nuestra propuesta una contribución que todavía necesita de ser más probada.

Aunque la metodología de Abril es aún una mezcla de posiciones semióticas y discursivas, lo interesante de su propuesta es comprender a las imágenes, sean estas fotográficas o fílmicas, como “textos visuales”. Tales textos visuales pueden considerarse como ecosistemas comunicativos y discursivos donde vivimos en la actualidad, ya que todos (o la mayoría) somos competentes ante ellas (Abril, 2007: 12).

La proposición de interrogar a las imágenes sugerida por Mitchell abre, por su parte, la posibilidad al desarrollo de nuevas metodologías y como tal nuevos marcos comprensivos en los estudios del audiovisual desde la perspectiva del discurso. Por ejemplo, la mirada antropológica, la sociológica o la filosófica pueden contribuir a este hecho tal como los estudios críticos del discurso parecen plantear y en el que también nos sostenemos. Pero no se trata del análisis de contenido que puede develar los contenidos manifiestos o latentes, el análisis de lo que consideramos las prácticas de las representaciones sociales. El análisis crítico del discurso iniciado por van Dijk, por ejemplo, pretende ser “un tipo de investigación que se aboca al abuso del poder social, al dominio y a la desigualdad que son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos [por otros textos en determinados contextos sociales y políticos]” (van Dijk, 2009: 149). El enfoque de dichos estudios es claro y pretende tomar partido por lo subalternizado; esto quiere decir que los estudios del discurso nunca pueden ser superficiales y más se erigen como medios para conseguir deconstruir incluso los regímenes representacionales que estimulan (vía los estereotipos) a reafirmar la desigualdad social existente en el mundo actual.

Los estudios críticos del discurso, bajo las consideraciones anteriores, parecen plantearse el examen detallado de los regímenes de poder (van Dijk, 2009: 19), incluidos los escópicos. Tales estudios, por lo tanto, pueden implicar diversidad de métodos y como tal la confluencia de varias disciplinas y teorías. Si es que no existe en sí misma una metodología específica de análisis crítico del discurso de imágenes (y más aún del cine), los estudios del discurso reconocen la validez de constructos mucho más amplios que supongan la confluencia de varias disciplinas: de este modo la propuesta de Abril (2007) es igualmente fundacional. Entonces, podemos afirmar que en tal reconocimiento los estudios críticos del discurso encuentran su fortaleza y se parecen mucho a los estudios visuales así como a los estudios culturales aunque en un momento dado sus objetos de estudios no necesariamente puedan ser los mismos. Para nuestro caso, está claro, que si nos dirigimos a ver el discurso del cine con temática migracional, lo hacemos queriendo interrogar no sólo lo que las películas contienen o pretenden “hablar”, sino que también inquirir nuestra posición como espectadores. Tanto film como espectadores son parte de formaciones discursivas mucho más amplias, es decir de estructuras sociales donde se comparten ideologías o esquemas representacionales compartidos, sobre las cuales organizamos cantidad de creencias y hacemos cosas (van Dijk, 1999: 21). En principio, las imágenes (y sonidos) se inscriben como marcas de dichas representaciones y ellas mismas serán representaciones. Lo que los estudios del discurso nos enseñan, por lo tanto, es a comprender mejor los usos de los íconos y los símbolos para decir cosas en argumentos que pueden parecer de entretenimiento, donde el sentido común, la ideología naturalizada puede incluso desmentir una posición acerca de la migración transnacional llevándola a otro extremo.

3.3. El problema de la representación en el discurso cinematográfico

El tema de la representación para nuestra investigación es preponderante. Desde ya si el film es un lugar discursivo en el que aparecen o perfilan representaciones, esto puede ir más allá de lo que se muestra (*visionem*), involucrando el acto de ver (*videre*).

Para entender esta afirmación digamos que desde el marco de la cultura visual nos enfrentamos a tres lógicas relacionadas con la imagen: “el proceso de ver el mundo; el proceso de hacer representaciones visuales del mundo; y el proceso de imaginar o de crear imágenes mentales del mundo” (W.J.T. Mitchell cit. por Bericat, 2011: 137). Éstas

están relacionadas, a saber, con cómo vemos la realidad de la vida cotidiana, cómo capturamos los rasgos de dicha realidad, del mundo como tal, y cómo nos los imaginamos. La visión desde la perspectiva fisiológica es una, otra es la visión operada a través de dispositivos tecnológicos como las cámaras de fotografía, cine o video, además que habría una visión interna, mental y quizá espiritual de las cosas.

Cuando nos referimos al cine es probable que estemos pensando directamente en la segunda, en la lógica que implica hacer representaciones visuales del mundo a través de dispositivos como las cámaras. La idea de representación se nos viene a la mente tan pronto, además, cuando tratamos con películas de ficción toda vez que sus narrativas parecen situarse en el orden del simulacro (Nancy, 2008: 68), diferente a lo que otras, como los documentales, pueden tener como característico la directa relación con la realidad. Es posible que se asuma más la idea de la representación cuando hay una historia contada que una realidad del mundo mostrada por medio de imágenes.

El *concepto de representación* lo podemos comprender desde algunos enfoques. Éstos son el enfoque constructivista cultural, el de la teoría visual del significado, el filosófico, el antropológico y el del discurso.

3.3.1. Stuart Hall y la representación

Así, Hall sostiene que aquélla, que está implícita en el lenguaje, en los signos y en las imágenes, es parte fundamental para crear y compartir sentido dentro de una cultura. Desde ya afirma que “representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje” (Hall, 1997: 17). Parte de la lingüística para definir el concepto; empero, precisa que hay dos procesos o sistemas de representación: el uno, el “sistema” en sentido general, y el otro, el “lenguaje” como tal. Al primero corresponde los diversos “modos de organizar, agrupar, arreglar y clasificar conceptos, y de establecer relaciones complejas entre ellos” (Hall, 1997: 17), tareas que se hacen en forma cotidiana tomando en cuenta objetos, personas o eventos. El “sistema de representación” en sentido general, que está inscrito e implícito en la cultura, permite la construcción de “mapas mentales compartidos”, ideas de mundo o representaciones mentales y el sentido que se les puede dar, sentido que aunque se adquiere toda vez que se vive dentro una socialidad, puede ser a su vez individual y diferente dependiendo del conocimiento de los códigos adquiridos. En cuanto al lenguaje, en su seno están los signos que representan conceptos con los que se comunican ideas o pensamientos. En Hall, empero, la palabra “lenguaje” es extensible a la imagen visual de donde nace la idea del *lenguaje visual* que, empleado en el cine, implica el sentido: “(...) cualquier sonido, palabra, imagen u objeto que funcione como signo, es organizado con otros signos dentro de un sistema dentro del cual halla su sentido” (Hall, 1997: 19).

La representación, por lo tanto, se liga con la producción de sentido o significado, hecho connatural a una cultura. De este modo, los dos procesos o sistemas de representación antes dichos están ambos conectados:

“El primero nos permite dar sentido al mundo mediante la construcción de un conjunto de correspondencias o una cadena de equivalencias entre las cosas -gente, objetos, eventos, ideas abstractas, etc.- y nuestro sistema de conceptos, o mapas conceptuales. El segundo depende de la construcción de un conjunto de correspondencias entre nuestro mapa conceptual y un conjunto de signos, organizados o arreglados en varios lenguajes que están por, o representan esos conceptos. La relación entre las ‘cosas’, conceptos y signos está en el corazón de la producción de sentido dentro de un lenguaje. El proceso que vincula estos tres elementos y los convierte en un conjunto es lo que denominamos ‘representaciones’” (Hall, 1997: 19).

Por lo tanto, la representación es un proceso que permite la producción de significado correlacionando cosas, conceptos y signos; la producción realizada, como una película, teniendo en cuenta a Hall, entonces ya porta sentido y eso es lo que como espectadores enfrentamos en la comunicación audiovisual, sentido que no necesariamente puede ser transparente; en juego están los diferentes códigos o convenciones (visuales, como por ejemplo, los planos, el montaje...) que aunque estén fijados en la mente de las personas (por el mismo hecho de compartir la cultura visual), también pueden variar entre culturas y las personas dentro de una misma cultura. La cuestión latente, sin embargo, es que sea o no transparente el sentido inicial de un film (sentido además que puede ser visto como una producción social), éste puede provocar o no la producción de más sentido y, en cierta medida, conocimiento.

La perspectiva constructivista de la representación que plantea Hall se alinea con lo que un momento la semiótica abordaba: las cosas no significan, nosotros construimos el sentido, usando para ello sistemas representacionales como los conceptos o signos (Hall, 1997: 25). El modo cómo se produce el significado, que en Barthes supone la significancia, es decir, ese significado inherente a la propia formación y saber del espectador o del realizador, implica la práctica cultural, práctica que tal como anunciamos en nuestro programa metodológico, está ligada, en el caso del cine, a lo escópico, es decir, lo especular y lo discursivo: tanto espectador como director, ambos emplean para sí los mapas mentales y los códigos para codificar y decodificar.

Aunque el asunto de la migración transnacional es un hecho clave de la globalización, cabe indicar que este supone una serie de mapas mentales y formas de representación abocadas a la actualidad: el sentido que tiene dicho asunto ahora puede ser diferente a lo que en décadas atrás se trataba en el cine. Una de las tareas adicionales es ver el sentido de las cosas en su contexto histórico, el cual puede cambiar llevando que el significado también varíe, lo cual para Hall implica la *interpretación* (Hall, 1997: 34).

En líneas generales digamos entonces que Hall plantea que la representación aunque está implícita en las imágenes supone del acto de enunciación humana; de ahí que la representación es la producción de sentido que se daría cuando entramos en contacto con las imágenes.

3.3.2. La teoría visual del significado en Wittgenstein

Ahora bien, si hay un lenguaje audiovisual, la representación se opera mediante signos y relaciones (códigos) dados en el mismo espacio de dicho lenguaje. La mirada o la visualidad producida es inherente a la representación: aquella se presenta como *visualización* (L. Manovich cit. por Bericat, 2011: 127). Esta idea de representación se emparenta en cierta medida con la tesis de L. Wittgenstein. Según Bericat, dicha tesis tiene que ver con que el mundo siempre se ha representado empleando modos o lenguajes, entre ellos el matemático, el lingüístico y el icónico. Éste último supone la presentación de un conocimiento del mundo (episteme) y también su comunicación. Wittgenstein aborda sus planteamientos en lo que algunos denominan la “teoría visual del significado” (Bericat, 2011: 117).

Mediante una serie de enunciados Wittgenstein dice que frente a las cosas del mundo nos hacemos “figuras” siendo estas “modelos de la realidad” y que se presentan a su vez como “hechos” (cfr. Wittgenstein, 2003); el lenguaje sería el mecanismo de expresión y de representación de la realidad del mundo. La categoría “mundo” para él es la totalidad de los hechos o de las cosas, pero si se tiene el lenguaje limitado, será limitada la

comprensión del mundo como tal. A fin de extender estas ideas al mundo del cine, digamos con Bericat que el modo de hacer figuras del mundo implica “visualizar los hechos”, situación que, como sugerimos antes, es una práctica social y cultural que los individuos pueden hacer una vez que tienen para sí el conocimiento de los códigos del lenguaje audiovisual, socializados estos, por otro lado, por los medios de comunicación audiovisuales y sus tecnologías. Sin embargo, digamos que la afirmación,

“(…) nos hacemos figuras de los hechos [...es tan importante en Wittgenstein porque] están conjuntamente implicadas: a) la capacidad para la figuración o visualización que poseen los seres humanos; b) la alta frecuencia con la que utilizamos figuraciones o visualizaciones como modos de representación; y, c) la esperanza de que mediante las figuraciones y visualizaciones podamos conocer y transmitir los hechos del mundo” (Bericat, 2011: 119).

Esto quiere decir, que en el cine de ficción dramática se emplea el lenguaje audiovisual de forma especializada poniendo en evidencia la capacidad representacional que un director tiene con la finalidad de exponer sus ideas respecto a determinadas temáticas o problemáticas latentes en la sociedad como es el caso de la migración. Entonces, no escapa al cine cualquier situación y tema aun cuando estos se representen de forma entretenida, escapista o, en otro caso, en forma de “tesis” visual.

Lo que se representa es el mundo y con más propiedad, en el campo del cine, *diversidad de mundos*: el mundo puede ser acerca de la realidad de la vida cotidiana, o ser un mundo inexistente. En Wittgenstein la aserción “la figura es un modelo de la realidad” se correlaciona con otro enunciado que él mismo escribe: “la figura es un hecho”, cuestión que plantea que todo lenguaje es capaz de elaborar modelos de las cosas y mostrarlas como cosas concretas; así,

“(…) las figuraciones o visualizaciones no se conciben como meros símbolos, ni siquiera como meras imágenes mentales, sino como hechos del mundo, lo que permite extender el análisis desde la lingüística hacia la pragmática. Las figuras son mundo, y no tan sólo representaciones del mundo” (Bericat, 2011: 119).

El cine, en este marco, vendría a ser el espacio de *figuración* del mundo; ahí cabe la ficción como sistema de relato que describe e interpreta con otra clave al mundo que vivimos, donde el relato es una forma de organización y de representación de las figuras que se tiene en la mente respecto de dicho mundo (Bruner, 1996: 19).

Las representaciones visuales que se pueden tener de la migración transnacional, en efecto, vienen en primera instancia informadas por figuras icónicas y por sonidos. Lo que interesa, en el sentido de Wittgenstein, es que tales figuras se correspondan o no con la realidad, lo que puede devenir en su verdad o su falsedad, al igual que en su corrección o incorrección; esto puede implicar *tres tipos de representaciones: elemental, estructural y epistemológica* (cfr. Bericat, 2011).

El cine más abocado a la realidad de la vida cotidiana, como puede ser la ficción dramática, en el caso del cine de temática migracional, puede mostrar mediante imágenes, en forma elemental, el estado de la situación de la migración. Allí pueden aparecer como elementos denotantes (o estrategias de significación) el paisaje, las calles, los rostros diversos: entonces la *representación elemental* figura la experiencia “cotidiana” de los hechos, si se entiende esto como la “realidad” de la migración.

Cuando hablamos de *representación estructural* estamos señalando a hacer visible los aspectos del mundo que no se verían inmediatamente en el paisaje, las calles o los rostros, sino por las asociaciones que hagamos entre estos y las acciones. La

representación estructural, por lo tanto, supone narrativas que sintetizan ideas de forma lógica que visualizarían una determinada realidad en el contexto, en nuestro caso, de la migración (p.ej.: el trabajo, el amor...), constituyendo un “cuadro de la situación”.

En el tercer caso, en *la representación de carácter epistemológico* se une la forma lógica de una figura con la realidad que ella representa; es decir, muestra una realidad del mundo pero la expone de cierta manera que no siempre podrá ser ajustada con dicha realidad, cuestión que abriría a la verdad o a la falsedad de la representación y, por lo tanto, a la corrección o incorrección de dicha representación. Cuando nos referimos a la representación epistémica aludimos a que dentro de dicha representación se estaría construyendo un conocimiento que muchas veces puede estar contrapuesto a las formas de conocimiento habituales. Es claro indicar que en la representación epistémica lo que prevalece es la *metáfora* y la conceptualización: el director podría estar discutiendo un tema o problemática usando, por ejemplo, la imagen como medio de reflexión: es lo que se conoce como el cine de carácter “filosófico”.

A modo de síntesis, teniendo en cuenta los planteamientos de Wittgenstein (y en cierto modo, los de Hall), digamos que en cuanto a la representación (audio)visual, esta se puede comprender si se tiene en cuenta el uso adecuado del lenguaje (audio)visual para comunicar ideas. La manera en cómo se relacionan las cosas del mundo y se produce sentido de ellas aparece en el concepto de representación. Esto implica, como se ha indicado, que un realizador que tiene ciertas preocupaciones del mundo que vive las traducirá mediante imágenes (visualizaciones) las cuales, mediante un tejido narrativo, podrán ser vistas como un modelo, una idea de dicho mundo. El film, entonces, viene a ser *un mundo otro, una forma de pensamiento visual*. Pero, en esencia, ¿qué es la representación? Y en su caso, ¿la representación cinematográfica?

3.3.3. La postura de la filosofía: Nancy

La noción tradicional filosófica indica que una representación en la presentación de una ausencia. Nancy señala que:

“(...) la representación no (...) es el reemplazo de la cosa original; (...) o es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada (o dada consumada), o es la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación de la realidad sensible” (Nancy, 2006: 30).

Este filósofo sugiere, así, que la representación por imágenes implica que estas hagan *inteligible* la realidad. Nos recuerda que la propia palabra representación, en su origen, no es más que una presentación recalcada de algo mediante trazo que hace observar la realidad más allá del sentido primario. La representación, entonces, *no está sólo ligada al proceso productivo de sentido por parte del emisor o realizador, sino también al del espectador, pues este también se hace ideas frente a lo exhibido*; implica la “puesta en escena” de un mundo como si este fuera nuestro: “la representación es una presentación presentada, expuesta o exhibida (...)[,] presenta en realidad lo que está ausente de la presencia pura y simple, su ‘ser como tal’, o incluso su sentido o su verdad” (Nancy, 2006: 37-38). Si recogemos las concepciones antes analizadas, podemos afirmar que la representación cinematográfica, por lo tanto, es la visualización mediante formas de la presencia de una problemática; que consiga llegar a ser inteligible, que trate de llegar a la esencia de ella, usando los recursos del lenguaje audiovisual, es tarea de un realizador experimentado o comprometido con hacer cine; esto conducirá a que los espectadores asuman como verdadera o como real tal representación y concuerden con el sentido

dado a la realidad creada en el film. Para ello se puede estar situado ya sea en la representación elemental, estructural o epistémica.

3.3.4. El sesgo antropológico de la representación

Digamos algo más de la representación pero en un tono antropológico. De acuerdo a Fabian el concepto de representación en singular alude a una actividad o a un proceso, pero cuando se habla de representaciones en plural es posible invocar a entidades o a productos de conocimiento o a la propia cultura. En este marco, las representaciones suponen una “diferencia entre la realidad y sus “dobles”, [donde existiría una combinación de] imágenes, conceptos, símbolos, actos con reglas y normas, eventos con estructuras” (Fabian, 1990: 753-754). Encontramos acá que las representaciones no son autónomas ni ancladas en alguna cosa (por ejemplo, una película), sino que implican un contexto y posiblemente una finalidad. En el caso del texto antropológico (extensible también al texto visual) es posible que el investigador piense que integra al Otro en aquél, aunque en realidad *lo hace*: se *produce* así al Otro en el texto y como tal se le representa. Las palabras *modelamiento* y *creación* resuenan mucho cuando se quiere comprender las representaciones de acuerdo a Fabian, llevando a que éstas sean entendidas como una *praxis* con dos consecuencias (Fabian, 1990: 756-757): que lo que se representa no siempre será algo exacto de la realidad y que la representación vendría a ser una serie de actos que en el fondo incluso niegan la donación que haría el Otro queriendo estar en el texto. Las representaciones, en tal sentido, como *praxis* vendrían a ser los lugares de transformación (Fabian, 1990: 763) de las relaciones con el Otro.

Las precisiones de Fabian nos parecen interesantes porque van más allá de la idea de nos hacemos representaciones o ideas de las cosas que vemos (Hall), o que las producciones audiovisuales prefiguran o visualizan mundos como representaciones (Wittgenstein), o que las imágenes hacen inteligible la realidad (Nancy). Fabian nos alerta que las representaciones (en nuestro caso visuales) también pueden verse como sistemas de poder mediante los cuales se transforma la realidad del Otro, como ser el migrante, de quien no necesariamente se habla sino de lo que el realizador puede pensar de él. Fabian, por lo tanto, es radical en pensar que los medios de producción del discurso deberían estar en mano de los propios otros; se puede parangonar así su afirmación que “las representaciones etnográficas que son (o pretenden ser) isomorfas con lo que está siendo representado deben ser recibidas con sospecha” (Fabian, 1990: 765), con otra posible aserción en sentido que las representaciones cinematográficas que pretenden dialogar sobre problemas sociales como la migración transnacional deben igualmente ser comprendidas con cuidado ya que estas pueden involucrar esquemas que pueden desdibujar en efecto la realidad de la migración.

En Fabian entonces hallamos un punto radical donde el cine representacional entra en cuestionamiento si es que éste se le ve como una *praxis* de transformación de las realidades a las que se supone alude.

Frente a la tesis de Fabian es posible contraponer la propuesta de Zeitlyn desde la antropología visual en sentido que todo film, visto como producto de una representación, puede ser pensado asimismo como una *ekphrasis* y como un “retrato” de la sociedad donde se teje el propio objeto de la realidad, la imagen producida, así como la sociedad (Zeitlyn, 2010: 398). Acá retrato se emplea como forma de evocación y como huella; asimismo Zeitlyn señala a la silueta como lo subyacente en dicha evocación. Tanto “retrato” como “silueta” implican a las *representaciones* y las *autorepresentaciones*. Las representaciones muestran una realidad pero no se parecen

en efecto a la realidad que representan, del mismo modo que las autorepresentaciones nos llevan a discutir si lo que muestran las imágenes son profunda o absolutamente diferentes a la realidad tal como la experimentamos en la realidad de la vida cotidiana (cfr. Zeitlyn, 2010: 400).

Vamos a detenernos un poco en una entrada que Zeitly nos plantea, la relación entre representación y autorepresentación.

Representaciones y autorepresentaciones son el marco de análisis de Zeitlyn. Si hasta acá discutimos el concepto de representación, Zeitlyn también nos introduce el concepto de *autorepresentación*. Si bien el asunto de la autorepresentación en principio concernía a esta investigación, en la medida que podría aludir al hecho que emigrantes ficcionalicen sus propias inquietudes acerca de la migración, evidenciamos que la dupla representación/autorepresentación en el caso del cine de ficción dramática puede disolverse.

Antes de argumentar acerca de dicha cuestión, digamos que la idea de autorepresentación siempre está en relación con la de representación: ésta última en cuanto a la imagen se refiere implica una serie de convenciones e intenciones (Zeitlyn, 2010: 420-421); las convenciones son las que hacen a la imagen para que esta pueda ser reconocida en el proceso de recepción y las intenciones pueden ser las que supusieron su hechura; pero sobre todo la representación lleva a la imaginación de los demás ya que depende de que sea apropiada y creída (Zeitlyn, 2010: 401). En la autorepresentación aparece la marca de calibración de las convenciones e intenciones existentes en la representación: la imagen autorepresentacional se pretende como un “polo desde el que podríamos ampliar nuestra comprensión de otras representaciones humanas” (Zeitlyn, 2010: 420).

La autorepresentación, entonces, plantea la idea de que lo retratado implica una real conciencia de una ausencia, la del autoretratado, pero al mismo tiempo supone la asunción de cómo se presentificaron las ausencias en las representaciones externas: en la autorepresentación se elude a que haya alguien que haga la presentación llevando a mostrar cómo uno quiere ser visto (Zeitlyn, 2010: 421). Es posible que la idea de autorepresentación esté implícito también en los planteamientos de Fabian antes señalado, en sentido que si la representación transforma la realidad, la autorepresentación vendría a ser la estrategia que podría asegurar que no exista tal transformación hasta el punto del simulacro.

Desde el punto de vista de la antropología, la etnografía y la antropología visual donde el objeto es trabajar con objetos o imágenes que estén en directa relación con la realidad, la cuestión representacional y sobre todo autorepresentacional parece ser vital. En nuestro caso, cuando planteamos trabajar y analizar con filmes de ficción dramática, nos damos cuenta que los mecanismos que introduce la narrativa ficcional ya son del todo representacionales y también autorepresentaciones, predominando posiblemente la transformación, la evocación pero también la huella de conflictos sociales prevalecientes en el hecho migracional transnacional; en todo caso en la dupla mencionada está el hecho de que hay alguien quien mira la realidad y que, en algún caso, puede estar en paralelo, en conjunción de los intereses de una comunidad que pretende igualmente el diálogo acerca de una problemática, este se caso, la migración.

En cierto sentido, podemos decir que la autorepresentación en el caso del cine de ficción dramática funciona como una huella de “cómo nos vemos/cómo nos ven”, como una

ekphrasis interna respecto a la realidad aludida y vivida por un migrante que haya realizado algún film. Es posible que tal presunción pueda generar un problema de perspectiva al conjuncionar dos subjetividades poco definidas. Puede ser que cuando parangonamos representación con autorepresentación pensamos que estamos sosteniendo que ambos son lo mismo: digamos que el mecanismo presencia/ausencia (representación) en un caso se hace más patente cuando se invierte en el modelo ausencia/presencia (autorepresentación), hecho que evidentemente no puede parangonarse del todo sobre todo por los modelos de producción cine/videográficos que son también objeto de nuestro estudio.

La categoría autorepresentación, en efecto, propone problemas sobre todo en el tipo de cine que analizamos. Hemos afirmado al inicio de este informe que el cine y video que analizamos obedece a un sistema de producción profesional, al igual que ha debido ser presentado públicamente en salas tanto comerciales como independientes no sólo ecuatorianas, sino también de otros países. Quiere decir esto que sus directores o autores, si bien pisan el entorno de las producciones comerciales, sus productos audiovisuales pudieron ser nacidos del propio interés de aquéllos. Tales realizadores hacen filmes donde pretenden mostrar una realidad coyuntural, pero para ello emplean los recursos clásicos de la narrativa dramática aristotélica llegando a la mimesis cuya ley, de acuerdo a Rancière, consiste “[en] imitar, [en] representar, lo que verdadero o falso, no está ahí, lo que falta saber” (Rancière, 2005: 69). Esto lleva a que el cine representacional obedezca a unas convenciones de fabulación donde habría personajes actuando, pretendiendo cumplir un propósito, en un tiempo con un nudo y un desenlace (Rancière, 2005: 100-101). Esto es lo que implica el modelo “retrato” de Zeytlin donde lo mostrado no corresponde con la realidad. Así el cine/video que puede aunque se ancle en temas sociales, no quiere decir del todo que sea autorepresentativo de los hechos a los que alude, sino el retrato, la idea de lo que podría discutir de dichos temas.

Cuando Zeytlin alude a la representación como “silueta” indica lo que ello quiere decir, un perfil de una realidad, pero dicho perfil nace en efecto de quien vive la propia realidad a la cual no puede ficcionalizar del todo. La cuestión de fondo está en que en el hecho autorepresentacional aparece el cine documental o cuasi documental. Es posible que esta característica sea la que defina a los cines nacionales latinoamericanos, a los filmes de autor y las producciones vistas como emprendimientos personales. Esto implica, al modo de Bhabha, que incluso estemos obligados a enfrentar “el lenguaje ocular de la imagen para hablar de las identificaciones y las representaciones sociales y políticas de un pueblo” (Bhabha, 2007: 50). Son las representaciones fílmicas como autorepresentaciones sociales, o como retratos sociales donde estén perfilados o silueteados las inquietudes latentes nacidas de la socialidad en este caso que desata la migración transnacional y translocal.

Para aclarar más el asunto anterior digamos que hay un cierto tipo de cine nacional, sobre todo de las décadas de 1960 y 1970, nacidos al calor de los movimientos sociales en Latinoamérica. Son “autorepresentacionales” dichos filmes en la medida que nacen de la inquietud de la propia comunidad la misma que participa en su hechura y donde el director es apenas un artífice de los procesos de construcción de las historias. Su carácter implica más bien una ruptura con el modelo convencionalizado del cine comercial y del esquema narrativo aristotélico; por otro lado, conflictúa la mimesis que en términos generales puede comprenderse como representación o finjimiento o, si se quiere, el forjamiento por medios artísticos de una realidad diferente a la original; y

finalmente no interesa el efecto de lo real la identificación de los datos de lo real que se vive para su reflexión (Rancière, 2005: 182-183).

3.3.5. La representación como discurso: Foucault

Para concluir esta parte digamos algo sobre el último concepto de representación entendido este como discurso. Respecto a dicho concepto que supone al régimen de poder que puede estar inscrito en su seno, volvamos a Hall, esta vez en su análisis de los planteamientos de Foucault. En éste la palabra “discurso” resuena más que “representación”. El discurso vendría a ser el sistema de representación, que “construye el tópico, define y produce los objetos del conocimiento, gobierna el modo como se puede hablar y razonar acerca de [dicho] tópico” (Hall, 1997: 44). Tal discurso, pronto se “incorpora” socializado en el individuo, produciendo a su vez una serie de textos institucionales; así, aparecerá lo que se llama la “formación discursiva”. Se puede pensar, por ejemplo, que la migración es una formación discursiva en el sentido que ha dejado de ser un simple tópico; entre las textualidades aparecidas al respecto, se sitúan las de las películas que abordan la multiculturalidad, el racismo, la diferencia, las formas de esclavización moderna, etc. Por ello, el sentido está inscrito en el discurso y no se podría pensar nada fuera de éste (cfr. Foucault, 2003). Esto puede significar que el discurso de la migración es hoy más preponderante y la figura del “migrante” con sus nuevas connotaciones, es producido no tanto para reconocer su desempeño en el desarrollo de los países, sino para mostrarlo como elemento problemático, a veces “cancerígeno”, en la sociedad de bienestar global o en el capitalismo tardío.

Entonces, el discurso acerca de la migración, en el tono de Foucault, elabora conocimientos que estarían vinculados a las formas de poder tratando de mostrar una “verdad” de dicha realidad. Cabe preguntarse, por lo tanto, si el cine sobre temática migracional, pretende validar dicho discurso y su régimen de verdad y poder o en su caso de deconstruirlo, planteándose como un contradiscurso.

En Foucault, la discusión es más compleja de lo que estamos tratando de discutir acá. Empero digamos, que el discurso como sistema de representación ligado al poder, nos hace partícipes de dicho poder haciéndonos “figuras” visibles de dicho poder: la idea sería que nosotros, al formar parte de la producción de sentido en la formación discursiva, seríamos al mismo tiempo los controladores para que el régimen de verdad se reprodujese y se consolidase. Para ello, el poder y su discurso nos *situaría*, nos *ubicaría*: estaríamos forzados a adquirir un *punto de vista*, y por lo tanto, una visualidad acorde con el régimen de poder. Si el film nos ve y nos sitúa como espectadores, es decir, nos hipnotiza con la imagen en movimiento, es porque conlleva un discurso que establece la diferencia y la otredad. Como dice Bhabha, en dicho discurso,

“(…) el Otro es citado, enmarcado, iluminado, recubierto en la estrategia plano/contraplano de una iluminación serial. La narrativa y la política cultural de la diferencia se vuelven el círculo cerrado de la interpretación. El Otro pierde su poder de significar, de negar, de iniciar su deseo histórico, de establecer su propio discurso institucional y oposicional. Por impecablemente conocido que pueda ser el contenido de una cultura ‘otra’, y por más antiethnocéntricamente representada que esté, es su *ubicación* como la clausura de grandes teorías, la demanda de que, en términos analíticos, sea siempre el objeto del buen conocimiento, el cuerpo dócil de la diferencia, lo que reproduce una relación de dominación, y es el motivo de la recusación del poder institucional del [discurso]” (Bhabha, 2007: 52).

El discurso cinematográfico, si se sitúa en temáticas enmarcadas en lo problemático dentro del orden institucional, establece las relaciones de diferencia: en el sistema de

relato se circunscribirían las marcas de la diferencia “yo-tú-ellos” y, más aun, con el estereotipo donde la Otredad puede terminar siendo caricaturesca o criminal. Si el espectador se sitúa y adopta el mismo punto de vista del poder, está claro que terminará identificándose con el sistema de diferencia, donde el “yo” no podría equivaler con “ellos”, si estos son caricaturas o criminales. La representación, por lo tanto, vendría a ser también una “intervención ideológica” (S. Hall, cit. por Bhabha, 2007: 42) ligada a una práctica política en la que estaría igualmente situada la industria cinematográfica en general. Ahí se puede comprender con más profundidad que el discurso de la visualidad no sólo implica la construcción social de la visión, a su vez tiene que ver con la construcción visual de lo social (Mitchell, 2003: 39). El cine y su discurso en general construyen imaginativamente las relaciones de diferencia social.

A modo de conclusión: hemos discutido diferentes concepciones acerca de la representación y, en la última parte, lo referente a la autorepresentación. Lo que nos interesa de ellas es que la representación es una producción de sentido que hacemos cuando vemos imágenes: el ejercicio de sistematizar tal producción de sentido de los elementos que aparecen en las imágenes del cine será para nosotros la *ekphrasis* como discurso elaborado científico propio. El modelo o matriz que presentamos anteriormente (*supra*: ítem 2. Metodología, en este informe) es nuestra propuesta de análisis de las representaciones. Nos planteamos, en el supuesto de ser espectadores críticos y analíticos, producir sentido. De acuerdo a lo que podría ser la tradición de los estudios del discurso y de la visualidad, atribuimos indicadores (como estrategias) a cada uno de los niveles (las prácticas) y estructuras (*videre, visus, visionem*).

Cuando nos adentramos en el *visus* constatamos que la materia de las imágenes son sistemas de referencias a una determinada realidad, es decir, referencias que están tejidas como mundos representados. Hemos explicado que el *visus* como espacio textual fílmico (o texto visual, según Abril) implica una serie de elementos que trataremos de desarrollarlos en la parte de los hallazgos cuando analicemos los films ecuatorianos. No nos vamos a detener en la morfología de las películas, sino en el tramado representacional que este supone con los indicadores señalados en la metodología. Lo que queremos, en esencia, de acuerdo a nuestra discusión sobre la representación es ver qué mundo se figura o perfila en tales filmes.

Con este ejercicio, también queremos hacer inteligibles datos de la realidad o, en sentido más concreto, de nuestra realidad como espectadores que nos enfrentamos a las producciones audiovisuales validos de conocimientos que muchas veces no tienen nada que ver con las que posiblemente ponen en diálogo los realizadores. Es evidente que los indicadores del modelo propuesto tienen esa intención.

El análisis crítico del discurso audiovisual como lo postulamos también ve a las representaciones fílmicas como los lugares donde es posible que se crea que los realizadores postulan ideas fuertes respecto al fenómeno migratorio transnacional; al tratar, por ejemplo, de acercarnos al espacio del *visionem*, del realizador, podríamos evidenciar que unas pueden ser las intenciones y otras las representaciones logradas. Debemos dejar claro, en este marco, que nuestra interrogación son a las imágenes, a las producciones fílmicas y a lo que de ellas dijeron sus productores o realizadores en otros espacios. Es probable que falte un diálogo directo con los cineastas al respecto de sus películas, pero esta investigación se limitó al discurso de los propios materiales.

Finalmente, al considerar que la representación puede formularse como la estrategia de “cómo nos vemos/cómo nos ven”, implica que estamos asumiendo al cine ecuatoriano

como un cine nacional que pretende su autonomía discursiva de los circuitos comerciales y, como tal, representa los problemas de la globalización, el fenómeno de la migración transnacional ecuatoriana desde una perspectiva activa. Por ello, el modelo que nos planteamos, insistimos, inquiere nuestra posición como espectadores pasivos, y más bien hace que nos volvamos espectadores atentos a todas las estrategias de representación que las sugerimos en la matriz.

3.4. El tópico de la migración y el contexto ecuatoriano

La migración es un tema que ha tomado relevancia en las últimas décadas sobre todo porque su mención se asume como una problemática: los desplazamientos de personas hoy en día entre países ya no se ven como algo normal sino que dichos desplazamientos han empezado a criminalizarse, particularmente en EE.UU. y Europa. Esto ha abierto a estudiar con más detenimiento la migración, sus causas y sus consecuencias. En su momento nos ocupamos también del tema de la migración en relación con las nuevas tecnologías de la información y comunicación en una investigación titulada “Migración y discurso: usos sociales de las bitácoras de Internet por parte de los emigrantes ecuatorianos” (Rodrigo-Mendizábal, 2004). En el contexto actual es posible ampliar o reconsiderar nuestras impresiones que hicimos en dicho informe, tomando en cuenta también los criterios de los estudios transnacionales que vendrían a ser transversales en los estudios culturales y los visuales.

La migración es un fenómeno si bien histórico, a su vez propio de la globalización donde se ha acrecentado el flujo de personas. Como sugieren Rodríguez y Martínez, la diferencia con las migraciones históricas, es que hoy son masivas, y quienes migran no son colonizadores, explotadores, inversores, intelectuales y agentes políticos, sino personas pobres: la dirección de la emigración es invertida, es desde los países empobrecidos hacia los llamados países ricos o altamente “desarrollados” (Rodríguez & Martínez, 2008: 11). El eje central de la migración, en efecto, pretende ser el mejoramiento económico de dichas personas y sus familias quienes se insertan desesperadamente en los diversos aparatos productivos de países extranjeros para obtener ingresos más adecuados a costa de poner en riesgo incluso la propia vida.

La migración, particularmente desde Latinoamérica, parecería ser hoy comprensible si se entiende los niveles de desempleo y de subempleo, la ausencia de políticas de incentivo y de trabajo, así como el riesgo de desestabilización política y económica latentes en el continente. Hay emigración cuando en su seno prima la idea de que en el exterior se mejorará las condiciones de vida, se tendrá recursos económicos producto del trabajo que se puede lograr, pero además de que en otros países el trabajo está disponible y en mejores circunstancias. Prima el imaginario de una vida mejor, hecho que oculta, para los países receptores el ser una inversión en capital humano (Herrera, 2006: 26) para desarrollar y mantener sus industrias y sus economías pagando por ello bajos salarios o llevando a que se realicen prácticas esclavizadoras escondidas. Sin embargo, la migración afecta a dichos países, sobre todo a aquellos que tienen alto desarrollo tecnológico, concentración de capitales y plazas de trabajo en muchos casos subcategorizadas. Para dichos países, la inmigración es considerada como foco de desestabilización y de presencias indeseables hecho que les ha hecho cambiar sus legislaciones provocando barreras de rechazo, de contención y políticas de exclusión, acceso, eliminación selectiva o deportación de quienes no son calificados como los que podrían asentarse definitivamente en sus territorios y beneficiarse del derecho a la

ciudadanía. La palabra “migración” así ha adquirido connotaciones negativas como las racistas⁶, lejos de aquélla como cambio de residencia antaño.

Los flujos migratorios hoy en día, por otro lado, se diferencian por su carácter: por ejemplo, los emigrantes latinoamericanos en la década de 1960 o 70 del siglo pasado, eran vistos como exiliados políticos, los cuales en su mayoría eran intelectuales quienes, a su vez, ya gozaban de cierto prestigio cultural. De acuerdo a Rodríguez y Martínez, “esta presencia no se puede llamar migratoria en el mismo sentido que se habla hoy del término. Ésta era más bien un viajar aristocrático-burgués, o un resituarse y elegir un lugar ameno para vivir, para tener una segunda casa” (Rodríguez & Martínez, 2008: 14-15). España, es el caso, se constituyó en el lugar donde artistas y escritores se vieron reconocidos y no alteraban la paz social de la que disfrutaba dicho país. El carácter actual, en este sentido, es el de lo transnacional donde se diferencia al exiliado o refugiado del trabajador temporal o del ilegal.

Rushdie señala que el migrante contemporáneo es la imagen propia de las contradicciones de la globalización:

“(…) un verdadero migrante sufre, tradicionalmente, un triple trastorno: pierde su lugar, entra en el ámbito de una lengua extranjera y se encuentra rodeado de seres cuyos códigos de conducta social son muy diferentes y, en ocasiones, hasta ofensivos, respecto de los propios. Y esto es lo que hace de los migrantes unas figuras tan importantes, porque las raíces, la lengua y las normas sociales son tres de los componentes más importantes para la definición del ser humano. El migrante, a quien le son negados los tres, se ve obligado a encontrar nuevas maneras de describirse a sí mismo, nuevas maneras de ser humano” (S. Rushdie, cit. por Vitale, 2006: 5).

De acuerdo a ello, el carácter del migrante es el de ser un *deslocalizado*, el sin hogar (*unhomely*), quien trata de mantener sus raíces, su lengua y sus normas sociales en un lugar donde le son negadas y donde se le califica silenciosamente de indeseable.

De ahí que la migración va más allá del simple desplazamiento y la ubicación en otro entorno geográfico por razones económicas, implicando otros motivos e imaginarios que se entroncan. Puesto que es ejercido por masas tras las cuales prevalece diversidad de redes sociales (Herrera, 2006: 31), su naturaleza es la de ser además un *movimiento* no siempre cohesionado, con fines varios, sin proyecto unitario, modelada como una “comunidad imaginada sin centro ni jerarquía: especie de ‘neo-nación’ desterritorializada o deslocalizada y que aprovecha de otro modo la dinámica [económica, cultural y social del] mundo [global]” (Rodrigo-Mendizábal, 2004: 13).

Vista así, hoy en día la migración es transnacional y también translocalizada. Gielis indica que la vida del migrante, por esta misma condición, sea más compleja que la de un ciudadano convencional en un país cualquiera: los migrantes transnacionales “tienen vidas sociales complejas que le permiten vivir en una serie de redes transfronterizas sociales al mismo tiempo” (Gielis, 2009: 271). Esto implica que tanto son *transmigrantes* cuanto ciudadanos que no han dejado del todo sus países, quienes han llevado algo de sus países a los lugares de asentamiento al punto que incluso quieran transformar el nuevo entorno con lo que han portado desde sus lugares de origen. La palabra transnacionalismo alude, en este contexto, “al proceso por el cual los inmigrantes construyen campos sociales que unen a su país de origen y su país de asentamiento (G. Schiller y otros, cit. por Gielis, 2009: 271-272).

⁶ Este tema fue estudiado en el plano de la comunicación social, además del manejo retórico-político, por parte de autoridades de los Estados europeos, y cómo en estos espacios, la palabra “migración” ha sido eufemizada (Dijk, 1997: 73 y sigs.).

Aunque la característica de los movimientos migratorios supone que quienes emigran lo hacen siempre de forma personal, en conjunto el transmigracionismo conforma una comunidad invisible dispersa, una *diáspora*, que refunda o restablece sus comportamientos inscribiéndose en la lógica global. Probablemente el peor problema que esto suponga es que en los emigrantes no habría una conciencia de lucha contra la opresión que significa el capitalismo especulativo y denigrante al que se someten lo que les hace ver como individuos que buscan la reintegración a la estructura de dominación global sin ningún problema⁷. Sin embargo, el transmigracionismo es movimiento porque a pesar de su afán integracionista cultural, social o político, aquél pone en el tapete de la discusión el estatuto de la ciudadanía, del trabajo, de la residencia, de las políticas estatales, de la economía, y sobre todo de la misma globalización si se entiende a esta a una apertura de los intercambios culturales y económicos, donde el rostro de quienes hacen estos intercambios debe estar invisibilizado.

Empero lo importante hoy de la migración transnacional radica en el tejido socio-cultural que este presupone. Gielis alude a la “complejidad interna” prevaleciente en tal tejido visto como red social que además restablece las relaciones familiares, de amistad y de trabajo entre o traspasando las fronteras: esto hace que la diáspora sea vista como una comunidad transnacional la que además tiene una “complejidad externa” (Gielis, 2009: 272) o redes de interacción entre migrantes no sólo de una misma nacionalidad sino también de otras procedencias, cuestión que incluso lleva a reafirmar la identidad propia.

La migración vista desde la complejidad externa funda lo que se llama el giro del lugar (*placial turn*) del cual Appadurai es uno de sus más importantes exponentes. Tal giro sugiere que el lugar es algo abierto y relacional pero también donde se afina la identidad. Según dicho autor los lugares siempre están llenos de significado social y son propiedades de la vida social: esto mismo se aplica a los migrantes transnacionales para quienes es vital la construcción de relaciones sociales a través de las fronteras (Appadurai, cit. Gielis, 2009: 275). Pero no sólo eso, las relaciones sociales establecidas implican el reencuadramiento de las anteriores relaciones familiares, personales o grupales haciendo que el migrante transnacional experimente en el lugar de su establecimiento las relaciones que localizadamente estén fuera de dicho lugar. Appadurai le ha llamado a esto el translocalismo, palabra que indica a la posibilidad de los migrantes experimentan muchos lugares (como redes sociales) en un solo lugar (Appadurai, cit. Gielis, 2009: 275). El papel de Internet, de las redes sociales virtuales, de las comunicaciones son las que están de fondo en esta cuestión: los migrantes transnacionales han posibilitado, sobre todo para Ecuador, que en su momento despunte Internet y se establezcan negocios como los *café-nets* (cfr. Rodrigo-Mendizábal, 2004).

Si bien la migración transnacional abre a nuevas investigaciones, también plantea problemas como el del *sentido de la diferencia* cultural. Si se mira desde Latinoamérica,

⁷ Aunque nuestra afirmación puede de ser obvia, cabe confrontar otra, la sostenida por Vitale, quien advierte que hoy en día se ha empezado a discutir en diversos planos el “derecho a la migración”, derecho que implicaría la libre movilidad de las personas extrafronterizas. Esta mirada es entusiasta en tanto “el migrante moderno alberga en sí misma la posibilidad de ofrecer otro tipo de respuesta, esto es un potencial ‘revolucionario’ que, aunque confuso, puede resumirse en la convicción de que una situación determinada no sólo ha sobrepasado el límite subjetivo, sino también el intersubjetivo de lo inaceptable. En otros términos, el hecho de que la propia condición sea del todo injustificable y, por lo tanto, insoportable puede constituir, además de motivo de quejas y actos individuales y desesperados, también emancipaciones colectivas y acciones políticas a largo plazo dirigidas a reequilibrar las condiciones económicas y sociales antes que las políticas” (Vitale, 2006: 254-255).

para nuestro caso, son los ecuatorianos que, por ejemplo, tienen como destino países como Estados Unidos o España. Es claro que la migración puede tener diversidad de intenciones y fundar nuevos comportamientos, pero en muchos países “afectados” por la transmigración se les ve con mucho celo.

La diferencia señalada ahora supone la “racialización de la gente”, donde la categoría *gente* vendría a demarcar un tipo de identidad (diferente a la que el propio migrante puede sostener y defender) y a la vez lo que podría ser la imagen de una nación (Rodríguez, 2008: 26). Alrededor de tal racialización aparece ideológicamente el estereotipo del individuo que no es de piel blanca, hecho que señala a un tipo de cultura diferente la cual se ha vuelto, a la ojos de los habitantes de los países receptores, como la invasora, bárbara y hasta cierto punto “marrana” (cfr. Vitale, 2006), la cual pone en peligro los valores nacionales, familiares y los de la tradición (cfr. Huntington, 2004).

La diferencia a su vez pone en polos opuestos a quienes en su momento adquirieron una profesión de quienes son de procedencia humilde, campesinos o desplazados económicos. Por lo tanto, cuando el migrante transnacional es nombrado como algún *tipo* de “gente”, donde dicha palabra más bien tiene el sello de lo peyorativo en el sentido de personas procedentes de otras realidades degradadas social o políticamente hablando. Esto abre, sin duda, el escenario del “rechazo a la convivencia, a la convivialidad, al roce de los cuerpos, al diálogo cotidiano (...) [aunque también, por paradójico que sea] brinda al país receptor de los efectos de la transculturación -también llamada hibridez cultural o heterogeneidad- y los de la multiculturalidad” (Rodríguez, 2008: 28).

Lo que se observa acá es el hecho que los migrantes transnacionales por más rechazados que ahora sean, al mismo tiempo son el espacio de la subalternización forzosa, es decir, son sujetos que despiertan cierta curiosidad, porque ellos pueden ser también el puente para visitar lugares exóticos y reencarnar mitos esotéricos, para experimentar y para hacer fusiones socio-culturales (incluidas las de las artes). La subalternización es un rasgo de la racialización actual y en términos generales el migrante subalternizado vendría a llenar con nuevo significado al concepto “raza”, siendo tal migrante el signo que

“(...) disuelve la conciencia de clase porque pertenece al racismo de la era de la recolonización, del sentido inverso del movimiento de poblaciones y de la división de la humanidad dentro de un solo espacio político (...) [De ahí que] el ‘sentido de la diferencia’ se bifurca hoy en aporías tales como que se es a) diferente pero igual, y b) diferente pero desigual” (Rodríguez, 2008: 40).

Ecuador es uno de los países que tiene un considerable número de emigrantes transnacionales y translocales en el mundo. En la década de 1980 este fenómeno empezó a darse en forma paulatina cuando se evidenció el deterioro de la calidad de vida de familias ecuatorianas, particularmente de la Sierra. Para la década de 1990, por indicadores del SIISE, la población afectada por la pobreza era del 60,6%, es decir se había incrementado en más de 20% desde la década de 1970 (SIISE, 2001); en tanto el salario había decaído en un 69% haciendo imposible que con un solo sueldo se pueda mantener mínimamente una familia; esto implicó que el subempleo que estaba en un 15% en la década de 1980 se dispare significativamente en el siguiente decenio. Por lo tanto, el período crítico se vivió entre mediados de la década de 1990 y comienzos del 2000 donde incluso se llegó al cambio de la moneda dada la crisis económica que sumió al país. Este período crítico significó el despunte de la migración, particularmente de sectores empobrecidos.

La Tabla 1 muestra la evolución de la migración ecuatoriana desde la década de 1970, teniendo en cuenta las entradas y salidas de nacidos en el país.

Tabla 1: Flujo de personas ecuatorianas por entrada y salida del país y el saldo

	Entradas	Salidas	Saldo	Tasa de crecimiento
1976	92.018	117.392	25.374	
1977	108.719	130.421	21.702	-14,5%
1978	125.005	147.861	22.856	5,3%
1979	134.528	155.530	21.002	-8,1%
1980	146.200	160.600	14.400	-31,4%
1981	143.875	153.730	9.855	-31,6%
1982	112.923	119.480	6.557	-33,5%
1983	89.162	100.710	11.548	76,1%
1984	100.494	115.262	14.768	27,9%
1985	112.091	134.249	22.158	50,0%
1986	130.994	152.989	21.995	-0,7%
1987	143.585	160.525	16.940	-23,0%
1988	128.747	155.836	27.089	59,9%
1989	14.607	17.228	2.621	-90,3%
1990	157.667	181.206	23.539	798,1%
1991	172.252	198.132	25.880	9,9%
1992	190.370	216.270	25.900	0,1%
1993	204.709	235.392	30.683	18,5%
1994	232.346	269.695	37.349	21,7%
1995	237.366	270.512	33.146	-11,3%
1996	244.756	274.536	29.780	-10,2%
1997	289.692	320.623	30.931	3,9%
1998	234.260	274.995	40.735	31,7%
1999	294.547	385.655	91.108	123,7%
2000	344.052	519.974	175.922	93,1%
2001	423.737	562.067	138.330	-21,4%
2002	461.396	626.611	165.215	19,4%
2003	456.295	581.401	125.106	-24,3%
2004	536.779	606.494	69.715	-44,3%
2005	597.038	663.601	66.563	-4,5%
2006	674.267	733.459	59.192	-11,1%
2007	757.892	800.869	42.977	-27,4%
2008	767.469	817.981	50.512	17,5%
2009	820.292	813.637	-6.655	-113,2%
2010	893.408	898.885	5.477	-182,3%

Fuente: Elaboración propia, sobre datos del Sistema de información de migraciones andinas de la FLACSO (SIMA-FLACSO, 2007) y del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC, 2011).

De acuerdo a la Tabla 1 se observa una paulatina y creciente salida de ecuatorianos frente a los que retornan. Tomando en cuenta los saldos entre los indicadores entrada-salida, y considerando que este saldo vendría a ser el grupo de personas que se quedan en el exterior, los períodos críticos vendrían a ser: años 1990, 1999, 2000 si tomamos en cuenta la tasa de crecimiento de quienes se quedaron fuera del Ecuador; con todo el crecimiento empieza desde 1990 y se dispara en el año 1999 donde estalla la crisis financiera ecuatoriana. De acuerdo al saldo entre los que salieron y entraron al país, desde 1999 hasta el 2003 los datos se elevan considerablemente: es decir, se constata

que muchos ecuatorianos no retornan en dicho período⁸. Es interesante observar que desde el 2004 el flujo se va reduciendo (salvo el 2008 con un ligero crecimiento) e incluso en el 2009 más bien hay un significativo número negativo que refleja más bien un alto número de personas.

El flujo de personas desde Ecuador tiene, por otro lado, fijados destinos en el caso de la migración. La Tabla 2 muestra el volumen de personas en cinco países de referencia de la emigración.

Tabla 2: Destinos más frecuentes

Año/Destino	EE.UU.	España	Italia	Alemania	Francia
1992	119.748	5.373	1.847	2.805	2.233
1993	120.111	4.489	1.965	2.825	2.071
1994	134.323	5.227	2.309	3.026	2.194
1995	139.015	8.133	3.719	3.304	1.929
1996	140.594	10.365	3.489	3.755	2.592
1997	175.294	10.762	3.855	1.816	3.087
1998	129.226	13.992	1.312	524	784
1999	169.453	50.784	9.170	1.477	1.355
2000	181.745	139.152	23.265	4264	3.643
2001	157.744	139.964	14.698	3.698	2.543
2002	208.741	157.579	15.137	2.865	2.894
2003 (mayo)	62.997	65.140	7.662	1.243	1.139

Fuente: Estudio Migración Ecuador (MiEcuador, Alisei, & Ciudad, 2003).

La Tabla muestra específicamente el período de crisis social y, como señalamos, el despunte de la migración. Nótese que EE.UU. es el país que motiva mayor flujo de personas en los años indicados. España recibe desde el 2000 un flujo importante de ecuatorianos comparable al flujo que se da hacia EE.UU.

Ahora bien, las motivaciones más esgrimidas para emigrar si bien se relacionan con la idea del mejoramiento de la calidad de vida sobre la base de buscar un trabajo más adecuado, o en su caso, tener mejores ingresos, seguir a la familia o aprovechar posibilidades de formación profesional, también están traspasadas, en sentido general, por otros móviles como las amenazas naturales, los factores de orden económico, así como los factores de orden político, en particular, la inestabilidad política, corrupción y baja confianza en las promesas y trabajo de los partidos o dirigentes políticos (Acosta, Olivares, & Villamar, 2004: 278).

Asimismo, las consecuencias de la emigración desde Ecuador se vinculan con el hecho de que las familias se desmiembran apareciendo problemas de desorientación o sentimientos de abandono en niños y niñas o adolescentes que se quedan en el país bajo la tutela de sus abuelos, llegando incluso a casos de suicidios. Por otro lado, también se nota que no sólo los hombres son los que salen del país, sino también las mujeres en forma separada; esto implica en cierto modo, la feminización de la emigración. Sin embargo, fuera de todo esto, luego de la crisis, a nivel de economía del país, la

⁸ Cabe indicar que los datos de la Tabla 1 sólo consideran aquéllos ecuatorianos que salieron en forma legal, registrados por las ventanas de migración; esto quiere decir, que no se tienen datos reales de quienes lo hicieron de forma clandestina usando las redes de coyoteros.

emigración resultó ser *beneficiosa* hasta hace poco ya que las remesas enviadas por miles de ecuatorianos, lograron reactivar la economía del país por sobre las inversiones financieras de los propios sectores privados llamados “productivos”. Paradójicamente esto situó al *movimiento migratorio ecuatoriano* como el determinante para la economía al punto de ser aquél el *nuevo agente de desarrollo* (Hoy, 2004) aunque con el riesgo de ser sólo en el plano del gasto y del consumo. El fenómeno económico con las remesas se puede observar en la Tabla 3, con corte hasta el año 2007.

Tabla 3: Remesas de emigrantes

Año	Remesas en miles de dólares
1993	\$ 200.900
1994	\$ 273.200
1995	\$ 382.100
1996	\$ 485.000
1997	\$ 643.700
1998	\$ 793.700
1999	\$ 1.084.304
2000	\$ 1.316.721
2001	\$ 1.414.508
2002	\$ 1.432.022
2003	\$ 1.539.455
2004	\$ 1.604.182
2005	\$ 2.453.500
2006	\$ 2.915.956
2007	\$ 3.085.000

Fuente: Sistema de información de migraciones andinas de la FLACSO (SIMA-FLACSO, 2007), según datos del Banco Central del Ecuador.

En la Tabla 3, por lo tanto, podemos ver cómo ha crecido poco a poco el volumen de remesas. Si bien los datos son hasta el 2007, es claro ver que la introducción de capitales por parte de la emigración ha sido significativa.

Finalmente digamos la ocupación de los emigrantes en los países de destino. La Tabla 4 muestra dicho ámbito.

Tabla 4: Categorización de la ocupación en países de destino

Hombre										
Ocupación	España	%	Italia	%	EEUU	%	Otros	%	Total	%
Empleado/Obrero	54.012	69,9	5.014	57,1	57.854	80,4	8.068	65,2	124.948	73,4
Jornalero o peón	12.065	15,6	2.065	23,5	2.978	4,1	281	2,3	17.389	10,2
Patrono/Cuenta propia	3.550	4,6	264	3	1.545	2,1	2.170	17,6	7.529	4,4
Trab. Fam. no remunerado	0	0	0	0	0	0	96	0,8	96	0,1
Empleado doméstico	1.398	1,8	839	9,6	85	0,1	49	0,4	2.371	1,4
NS	6.232	8,1	592	6,7	9.466	13,2	1.711	13,8	18.001	10,6
Total	77.257	100	8.774	100	71.928	100	12.375	100	170.334	100

Mujer										
Ocupación	España	%	Italia	%	EEUU	%	Otros	%	Total	%
Empleada/Obrera	34.269	50,8	5.126	27	22.539	73,9	6.489	65,5	68.423	53,9
Jornalera o peón	1.513	2,2	79	0,4	500	1,6	48	0,5	2.140	1,7
Patrono/Cuenta propia	2.761	4,1	253	1,3	1.577	5,1	1.573	15,8	6.164	4,8
Trab. Fam. no remunerado	0	0	0	0	0	0	119	1,2	119	0,1
Empleada doméstica	25.668	38	12.080	63,6	1.997	6,5	826	8,3	40.571	32
NS	3.312	4,9	1.457	7,7	3.906	12,8	857	8,6	9.532	7,5
Total	67.523	100	18.995	100	30.519	100	9.912	100	126.949	100

Fuente: Sistema de información de migraciones andinas de la FLACSO (SIMA-FLACSO, 2007), según datos de Emendu.

Los mayores índices son: para hombres, ser empleado u obrero (España y EE.UU.) y jornalero (España). Para mujeres: empleada u obrera (España y EE.UU.) y empleada doméstica (España e Italia). De acuerdo a la Tabla 4, el trabajo que desempeñan los emigrantes no son de carácter intelectual, sino tienen que ver más con la manufactura y en el sector de servicios.

Por lo expuesto, nos hallamos frente a rostros diferentes en la migración ecuatoriana. Estos rostros son más bien de sectores subalternos, que salen del país en forma desordenada con la pretensión de tener mejores recursos. Estos rostros, empero, para lograr sus propósitos deben trabajar en sectores de servicios donde la explotación está a la orden del día, pues al no gozar de los derechos de ciudadanía, en muchos casos, se enfrentan a la irregularidad y a la deportación.

Por otro lado, cabe anotar, si bien hay emigración ecuatoriana, recientemente se ha visto también otro fenómeno en Ecuador: el ingreso y residencia de extranjeros en mayores proporciones que otras épocas. La Organización Internacional para las Migraciones dice al respecto: “El Ecuador se encuentra en una situación especial, pues, al mismo tiempo es expulsor de emigrantes y destino de inmigrantes de países vecinos y solicitantes de asilo. Sin embargo, este último aspecto ha permanecido invisibilizado en la comunidad”

(Serrano & Troya, 2008: 77). Este punto constituye un hecho interesante que abre otra investigación; sin embargo, para nuestros fines, es importante darse cuenta de este fenómeno de emigración-inmigración en Ecuador da lugar a entender la migración como movilidad humana.

3.5. El cine y el tópico de la migración

La migración transnacional como tópico siempre ha estado presente en el desarrollo del cine. Desde ya en la propia industria cinematográfica, en su establecimiento, en su crecimiento, en sus tecnologías, etc., se han visto involucrados migrantes que luego se han convertido en connotadas personalidades.

EE.UU., por ejemplo, ha sido construido como nación por migrantes quienes hasta mediados del siglo XX fueron integrados (incluso en muchos casos como invitados) rápidamente en los diversos sectores productivos de dicho país. Ecuador vivió de cierta manera el nacimiento de su cinematografía también con el impulso de extranjeros. Granda indica, por ejemplo, señala que los primeros registros cinematográficos fueron realizados por el italiano Carlo Valenti hacia 1906, en el período del Presidente Eloy Alfaro (Granda, 1995: 18); las proyecciones de las filmaciones o “vistas” pronto despertaron el interés para que entusiastas empresarios abrieran en Quito y Guayaquil diversos biógrafos y distribuidoras, pero además se promueve la creatividad de jóvenes realizadores nacionales y extranjeros, entre ellos el italiano Carlo Bocaccio, uno de los propulsores del cine de ficción dramática y también del documental, al igual que el sacerdote salesiano, Padre Carlos Crespi (Granda, 1995: 93 y sigs.), impulsor de lo que hoy se conocerá como el cine etnográfico.

Pero más allá de que en la historia de las cinematografías existan fundadores o promotores de diversos orígenes, la temática de la migración también empezó a situarse en las películas desde inicios de la industria cinematográfica. Charles Chaplin, por ejemplo, fue un inmigrante a EE.UU. quien no dejó de recordar en sus películas su papel de trashumante, además de su condición de deslocalizado y sin hogar. De acuerdo a Roncero y Mancebo, dos películas son la más directa referencia en este contexto: “The immigrant” (1917) y “The gold rush” (1925); en la primera Chaplin trata de representar el contraste entre lo que aparenta ser una tierra de libertad con la pobreza de quienes llegan y la rudeza con que son tratados; en la segunda, la ilusión de muchos de llegar a una tierra y querer explotar lo que hay en ella (Roncero & Mancebo, 2004: 6).

Se pueden citar cientos de casos de películas en la historia del cine, tratados desde diversos géneros. Al igual se puede enunciar variedad de casos de directores que han migrado a otros países y han hecho obra, incluso poniendo mucho de autobiografía en su obra. Para nuestros fines, empero, interesa resaltar que tanto directores como actores han representado al migrante desde diferentes ópticas. Al respecto, una interesante panorámica lo ofrecen Roncero y Mancebo (2004), al igual que numerosos estudios sobre el cine y la multiculturalidad, como es el caso de Shohat y Stam (2002). Sin embargo, a título de señalación, por ejemplo, Silvestre y Serrano mencionan que el cine ha mostrado en diversos países tanto la migración local como la internacional; empero, para ellos (citando además a J. Balló y X. Pérez partes de su libro *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*):

“(…) las películas que tratan sobre la emigración forman parte de una categoría más amplia que se refiere al *viaje*, a su vez uno de los ‘argumentos universales’ en el cine y cuyo origen está en el mito (...). Dentro de la categoría de cine sobre la emigración destacan las películas que

reflejan el *desencanto* del emigrante (...). La atracción que ejerce la representación de las dificultades y frustraciones del emigrante se puede comprobar en películas muy populares como, por ejemplo, ‘The immigrant’ (El inmigrante, Charles Chaplin, 1917), ‘The Grapes of Wrath’ (Las uvas de la ira, John Ford, 1940), ‘Rocco e i suoi fratelli’ (Rocco y sus hermanos, Luchino Visconti, 1960) o ‘America, America’ (América, América, Elia Kazan, 1963)” (Silvestre & Serrano, 2011: 4).

Algunos de los tratamientos como los indicados sobre el tema del migrante ha llevado a que este tipo de filmes se categoricen como “cine social” toda vez que ponen en evidencia los contrastes culturales en los argumentos cinematográficos.

Si bien el cine, dada su actual naturaleza comercial y de entretenimiento, busca atraer al espectador, también ha mostrado al migrante de forma estereotipada. En EE.UU., por ejemplo, los italoamericanos ha sido mostrados como representantes de las mafias, o los latinoamericanos ligados al mundo de las drogas y el narcotráfico, los afroamericanos se los ha considerado como figuras de la barbarie con señalizaciones de violencia (Roncero & Mancebo, 2004: 13). Las representaciones del extranjero que llega a un país, en sentido general, o aquél que se ha radicado ha sido objeto de su presentación desde el punto de vista de la criminalidad poniendo en peligro la estabilidad del orden imperante. Independientemente del estereotipo, el cine comercial explota las imágenes de las diferentes nacionales para contrastar entre lo que es aparentemente bueno de lo malo y para sacar provecho del espectáculo que de ello se puede derivar. Se entiende, así, que el cine ha fundado para sí recursos narrativas y corrientes o estilos (con sus propias estéticas) donde el extranjero es una característica. Por ejemplo, el cine negro americano de 1930 o 1940, cine que pone en evidencia las más bajas pasiones y las más terribles intrigas, ha hecho que extranjeros sean vistos como lo que corroe la sociedad al ser ellos los causantes o los portadores de la semilla del mal.

Otro camino visible en el cine de temática migracional es el relacionado con la denuncia social y política. Al tono de tragedias modernas, las películas como por ejemplo “Sacco y Vanzetti” (Giuliano Montaldo, 1971), ponen en evidencia los problemas derivados de la adaptación y el peso de la justicia cuando estos seres no son reconocidos en la sociedad. De la criminalización, sus directores sacan lecciones morales y sociales para denunciar a las estructuras de la sociedad. Incluso casos de directores como Spike Lee que han debido incluso reivindicar la negritud en Norteamérica con películas que denuncian hasta qué punto los afroamericanos son producto del neocolonialismo social imperante en EE.UU.

Hoy en día, el cine americano ha particularizado al musulmán luego del ataque de las Torres Gemelas en el 2001. Aunque el cine en general había siempre mostrado las culturas de Medio Oriente como algo exóticas y en cierto modo enigmáticas, de pronto, a inicios del siglo XXI, los musulmanes y grupos de culturales del mundo árabe aparecieron mostrados como seres marginales convencidos de portar el mandato de iniciar la guerra santa. Por lo tanto, con la señalización al musulmán aparece con más radicalidad en el cine la representación del conflicto de culturas y el terrorismo amenazante desde el exterior. De hecho, un film del período de Bill Clinton, “Alien” (Ridley Scott, 1979), ya anticipaba en clave de ciencia ficción, el peligro de los extraños (*aliens*) o extranjeros que podrían invadir el suelo patrio y engendrar con la intención de destruir desde adentro la cultura y la sociedad americana (cfr. Yehya, 2001).

De acuerdo a Sánchez, el tópico de la migración en el cine si bien es recurrente en diversos países, su tratamiento es también histórico: películas con esta temática aparecen en momentos en que determinados países hay signos de crisis, aparecen

indicadores de pobreza o las condiciones de vida y de convivencia se han deteriorado. Las referencias, por lo tanto, son a cuestiones de cómo enfrentar el viaje, las dificultades de integración y de reconocimiento (donde aparecen subtemas como marginación, delincuencia, xenofobia y también subempleo, entre otros). El tema de la migración no tiene nada que ver, de este modo, con los viajes de aventuras, aunque en ciertos casos el deseo de lograr la utopía esté presente (Sánchez, 2004: 163).

Para el caso ecuatoriano, el tema de la migración en el cine no era fundamental hasta hace recientes años. De hecho esta temática viene impulsada con más radicalidad por el fenómeno migratorio desde mediados de la década de 1990. En sí mismo el cine ecuatoriano tampoco es profuso en producciones cinematográficas y hasta el momento no tiene una verdadera industria no obstante los esfuerzos profesionales de calidad y los premios ganados por muchos de sus realizadores.

De acuerdo a la Tabla 5 observamos la evolución del cine ecuatoriano en las dos últimas décadas; de hecho la historia del cine ecuatoriano es sinuosa; es decir, los esfuerzos de producción son minoritarios o escasos en ciertas décadas y recién a partir de la década de 1980 parece haber un interés mayor para realizar cine nacional. En todo caso, si se puede hablar de despunte del cine nacional es aproximadamente desde la década pasada.

Tabla 5: Producción estrenada de cine ecuatoriano (1990-2010)

	Ficción	Documentales	Total	%
1990	1	0	1	0,9%
1991	1	0	1	0,9%
1992	0	0	0	0,0%
1993	0	0	0	0,0%
1994	0	0	0	0,0%
1995	0	0	0	0,0%
1996	1	0	1	0,9%
1997	0	0	0	0,0%
1998	0	0	0	0,0%
1999	2	0	2	1,8%
2000	0	0	0	0,0%
2001	1	0	1	0,9%
2002	3	6	9	8,2%
2003	3	8	11	10,0%
2004	2	2	4	3,6%
2005	1	16	17	15,5%
2006	1	2	3	2,7%
2007	4	8	12	10,9%
2008	6	13	19	17,3%
2009	9	11	20	18,2%
2010	4	5	9	8,2%
Total	39	71	110	100%

Fuente: Consejo Nacional de Cine de Ecuador (Hernández, 2010).

De acuerdo a la Tabla 5 se observa que se han realizado 39 producciones de ficción entre las dos décadas, al igual que 71 documentales. Obtenemos los datos de un informe del CnCine, entidad gubernamental creada en el 2006, institución que en la actualidad fomenta la producción de filmes nacionales mediante el financiamiento estatal y la

cooperación internacional, particularmente Ibermedia, colaboradora esta última de películas ecuatorianas sobre temática migracional, objeto de nuestro estudio.

En los últimos cinco o seis años, en todo caso, se constata elevadas cifras de producciones cinematográficas y de video de carácter profesional en el Ecuador, toda vez que ello obedece también a la existencia de una Ley de Comunicación que ha permitido nuevos escenarios de desarrollo para el cine ecuatoriano.

Independientemente de las cifras anteriores, hemos hecho un recuento aproximado de lo que se ha producido respecto al cine y al video de temática migracional. La Tabla 6 muestra los títulos, de forma provisional, de lo que se producido en el país o fuera de este por cineastas nacionales o extranjeros y que se refieren o toman como tema la migración de ecuatorianos.

Tabla 6: Producciones de tema o con referencia a la migración

No.	Año	Título	Director/Productor	Soporte	Género	País
1	1982	Boca del lobo	Raúl Khalifé	Cine	Documental	Ecuador
2	1985	Éxodo sin ausencia	Mónica Vásquez	Cine	Documental	Ecuador
3	1985	La otra luz	Mónica Vásquez	Cine	Documental	Ecuador
4	1986	Shuar, pueblo de las cascadas sagradas	Lisa Faessler	Video	Documental	
5	1989	Zulay frente al siglo XXI	Jorge Prelorán	Cine	Documental	Argentina-Ecuador-EE.UU.
6	1992	Tiempo de mujeres	Mónica Vásquez	Cine	Documental	Ecuador
7	1995	El gran retorno	Viviana Cordero	Cine	Ficción	Ecuador
8	2002	Problemas personales	Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento	Video	Documental	Ecuador
9	2002	Hogar desconocido	Darío Aguirre	Video	Documental	Alemania-Ecuador
10	2004	Dividi-dos	Galo Betancourt	Cine	Documental	Ecuador
11	2005	La separación	Samantha Yépez	Video	Documental	Ecuador
12	2005	Latinoles	Galo Urnina	Video	Ficción	España
13	2006	Sin papeles	Fernando Uscátegui y Mauricio Estrella	Video	Documental	Alemania
14	2007	El tiempo lo cura todo	Germánico Mantilla	Video	Documental	Ecuador-Venezuela
15	2007	Próxima estación	Estela Llárraz	Video	Documental	España
16	2007	Soy optimista	Ester Gould, Jaap van't Kavis y Sarah Sylbing	Video	Documental	Holanda
17	2007	Pollito 2	William León	Video	Ficción	Ecuador
18	2007	Canción de cuna para el que retorna	Darío Aguirre	Video	Documental	Alemania
19	2007	Casa de Campo, un pedacito de mi tierra	Pablo Vargas	Video	Documental	España
20	2007	Paella con ají	Galo Urbina	Video	Ficción	España
21	2007	Pasaje de ida	Rogelio Gordon	Video	Ficción	Ecuador
22	2008	Migración y desarrollo, tejiendo una red para el desarrollo local	Codepsa	Video	Documental	Ecuador
23	2008	Mateo	Pablo Arturo Suárez	Cine	Ficción	España
24	2008	Ecuapop: los de aquí, los de allá	Alfredo Llopico, Clarisa Muñoz y Víctor Pérez	Video	Documental	España

25	2008	Mujeres entre dos orillas	Pablo Vargas	Video	Documental	España
26	2008	Retazos de vida	Viviana Cordero	Cine	Ficción	Ecuador
27	2009	Taught to hate	James García Sotomayor	Cine	Ficción	EE.UU.
28	2009	Mujeres entre dos orillas	Pablo Vargas Hidalgo	Video	Documental	Ecuador
29	2009	Yo me quedo aquí	Carlo Tozzi	Video	Documental	Italia-Ecuador
30	2009	Running Wild: Hate and Immigration on Long Island	Tamara Bock y Angel Canales	Video	Documental	EE.UU.
31	2009	Vale todo (Anything goes)	Roberto Estrella Froment	Cine	Ficción	Ecuador-EE.UU.
32	2010	Prometeo deportado	Fernando Mielles	Cine	Ficción	Ecuador
33	2010	Rabia	Sebastián Cordero	Cine	Ficción	España-Colombia-Ecuador
34	2010	Bienvenido a tu familia	Diego Ortuño	Video	Documental	Ecuador-España
35	2010	A tus espaldas	Tito Jara	Cine	Ficción	Ecuador
36	2010	Ángel	Sebastiano d' Ayala Valva	Video	Documental	Francia
37	2010	Cinco caminos a Darío	Darío Aguirre	Video	Documental	Alemania
38	2011	Latinos raptamos Wall Street	Geovanny Matute	Video	Documental	EE.UU.
39	2011	Un si long voyage	Stephanie Lamore	Video	Documental	Francia
40	2011	Las historias de Josefa y Alexander	Sebastián Mantilla, Anabel Rodríguez Ríos y Édgar San Juan	Video	Documental	Venezuela
41	2011	La churona	María Cristina Carrillo	Cine	Documental	España-Ecuador
42	2011	Zuquillo exprés	Carl West	Cine	Ficción	Ecuador
43	2011	Ayawaska	Galo Urbina	Video	Ficción	España-Ecuador
44	2011	Bienvenido a tu familia	Diego Ortuño	Video	Documental	España-Ecuador
45	2011	Instintos juveniles	Rogelio Gordon	Video	Ficción	Ecuador
46	2011	Abuelos	Carla Valencia	Video	Documental	Ecuador

Fuente: Elaboración propia.

La Tabla 6, en efecto, muestra las producciones audiovisuales y, por lo tanto, la preocupación de cineastas o videastas ecuatorianos y extranjeros acerca del tema de la migración respecto a nacionales en el exterior o quienes retornaron o quienes vinieron a vivir a Ecuador. Se observa que uno de los primeros cineastas, Raúl Khalifé, descendiente de migrantes, aborda en un documental los problemas de la pobreza, de la explotación y de la migración en poblaciones indígenas de Ecuador. Igualmente vemos que Mónica Vásquez, una cineasta mujer, quien en 1983, en el mismo año donde hay un despunte de migrantes hacia el exterior, produce “Éxodo sin ausencia”; ella además hará otros dos filmes en 1985, “La otra luz” y 1992, “Tiempo de mujeres”, esta última sobre las migrantes campesinas del sur de Ecuador. Desde el 2002, empero, empieza una profusa producción de películas y videos.

Cabe indicar, en este contexto, que los videos o películas, en su mayoría cortometrajes o medimetrajes, en particular, tratan de mostrar las condiciones de la migración transnacional, los modos de vida y vicisitudes en los países donde fueron muchos

ecuatorianos. Pronto aparecerán producciones de ficción dramática donde se tratará de mostrar o representar, no desde el lado racional (el documentalismo), sino desde el emocional (la ficción), lo que implica la migración. *Grosso modo* digamos, por otro lado, que en nuestra lista existen 31 documentales y 15 producciones de ficción, de 46 filmes hasta el momento identificados sobre la temática migracional realizados por cineastas o videastas ecuatorianos o extranjeros, estos últimos respecto a la cuestión de nacionales de Ecuador; esto quiere decir que el 67,39% son documentales y 32,61% son obras de carácter ficcional.

4. Hallazgos

Con el panorama descrito anteriormente, es evidente que tanto el cine como el video ecuatoriano contemporáneo abordan el tema de la migración transnacional con diferentes enfoques. Denominaremos, independientemente del soporte de la historia narrada, films a todos ellos y, en sentido general, emplearemos la categoría cine para anclar a las producciones indicadas y a las que analizamos.

Cabe indicar que lo que expondremos desarrolla la Matriz de análisis crítico del discurso audiovisual expuesto en la Metodología de este estudio y justificada en nuestro marco referencial.

4.1. El *visus* o lo visto: el espacio del texto fílmico

Partamos del texto fílmico de cada una de las producciones objeto de nuestro estudio. Reivindiquemos el hecho que este análisis lo hacemos desde la perspectiva de espectadores que pretendemos construir el sentido desde nuestra posición crítica; esto implica que nuestra postura implica observación atenta, donde la mirada es intencional pero al mismo tiempo interrogativa; nuestra práctica es especular en referencia a la práctica discursiva del realizador; así la intención es develar nuestra forma de ver enfrentada a la forma de ver del director.

Como recursos analíticos, en referencia al esquema que hemos articulado (*supra*, Figura 1: Matriz de análisis crítico del discurso audiovisual, en Metodología), usamos tablas que pretenden sintetizar nuestra investigación. Así, en la Tabla 7 ubicamos los sistemas de relato e idea de mundo (la episteme).

Tabla 7: Relato y mundo

Film	Sinopsis	Idea de mundo
Retazos de vida	Luego de 10 años Andrea retorna de España. En Guayaquil, su ciudad natal va al encuentro de su prima Cristina con quien se había criado desde muy niña. Nota que ella ha cambiado puesto que se ha convertido en una famosa top model ecuatoriana. Ésta por su parte vive ese mundo del modelismo, pero siente que no es correspondida por su novio Thiago, fotógrafo de profesión, y de su mamá, Rafaela, quien administra la agencia de modelos donde ella trabaja. Además debe competir en el trabajo con otra modelo, Lorena, quien se ha cambiado el apellido para esconder su origen humilde. Ella a su vez tiene un hermano cuyo deseo es emigrar. En medio de las desventuras de todas ellas, está también Marina, abuela de Cristina y Andrea y	<p>Ecuador desarrollado y moderno.</p> <p>La madurez de los personajes confronta lo nuevo hacia lo que se ha trastocado.</p> <p>En el mundo moderno, la apariencia es lo que cuenta.</p> <p>Integrarse al mundo moderno implica renunciar a la identidad.</p>

	madre de Rafaela; ella es de origen italiano y en su ancianidad revive su amor con un novio de hace 80 años. Luego de reconocer Cristina y su madre que no les va bien, deciden internarse para rehabilitarse, mientras el hermano de Lorena concreta su viaje a España.	Mantener ciertas tradiciones.
Prometeo deportado	En un aeropuerto indeterminado los oficiales de migración retienen los pasaportes de un grupo de ecuatorianos a quienes los conducen a una sala de espera cerrada. Cada uno, como cualquier pasajero, con su equipaje, se refugia en una silla y al principio desconfía de sus compañeros retenidos. Se retrata a 12 personajes mientras otros aparecen momentáneamente, a la espera de su destino incierto. Está Hemerigildo, un hombre solitario y perdido; Jorge, un escritor quien supuestamente viaja para participar con una conferencia en un evento internacional y quien trae todo su mundo letrado tras de sí; Murga, peluquera de profesión quien para no perder tiempo colabora en el encierro haciendo cortes y maquillajes; Geofrey el nadador quien va a un encuentro deportivo en el que representará a Ecuador; las señoras Altagracia, Maríagracia y Engracia, fieles devotas de la virgen, turistas de clase media; la pareja de Ángel y Nelly, quienes supuestamente van a pasar una luna de miel, aunque se conocen poco de sí; el hombre del maletín, un oscuro abogado y vendedor de ilusiones; y Prometeo, un mago quien junto a Afrodita encuentran la solución de salir del aeropuerto de la manera más inesperada, pues afirma que es un escapista. Una vez que sus vidas no tienen futuro y son tratados inhumanamente, ellos mismos representan lo que es Ecuador y sus vicisitudes.	Otro mundo es mejor. Mundo como lugar de indeterminación. Todos son extraños, cada cual busca su propia seguridad. Identidades diferentes: el ecuatoriano sin referentes; la intelectualidad desfasada de la realidad; ...la que aprovecha de la vanidad de los otros ...el profesional del momento ...la beatitud hipócrita ...los que aparentan ...el aprovechador ...el pueblo mago Mundo que excluye al extranjero considerándolo extraño.
Zuquillo exprés	Las Zuquillo, vendedoras se quedan un día sin trabajo toda vez que se derrumba el edificio del mercado municipal. Atraída por las ofertas clandestinas para irse, Charo decide irse a EE.UU. en busca de su hermana. El coyote con quien contacta le ofrece un viaje exprés, es decir, más barato, si consigue a otras personas para realizar el viaje. Lucha, su amiga tras saber que su novio Johnny le traiciona, decide suicidarse sin lograrlo. Charo pretende convencerla para irse juntas y olvidar así al novio. Nacha y Meche, las otras amigas, tampoco la pasan bien. Nacha es expulsada de la casa por criar animales que no son permitidos en el barrio. Meche por su parte acude a los santos y las vírgenes para tomar la decisión para no quedarse sola. La otra parte del dinero que les falta les ayuda a conseguir el ahijado de Nacha, un artista nacional quien reúne a otras estrellas de la música popular. Las cuatro por fin emprenden la marcha. Toman supuestamente el rumbo del norte confiadas y encerradas en el baúl de un camión. Tanto el conductor como el coyote les conducen por diversos caminos y les hacen creer que están pasando por algunos países en dirección de EE.UU. Cuando finalmente les abandonan en un lugar indicando que deben pasar el río, les roban. Con lo poco que tienen emprenden el camino y pronto se dan cuenta que no se han movido de Ecuador, aunque a Lucha se le cumplirá la premonición de que conocerá un gringo.	Gente de pueblo que se queda sin lugar en la tierra donde viven. Mundo que ofrece la ilusión de traspasar las fronteras y mejores oportunidades. Religiosidad latente en todas las acciones de la gente. Solidaridad de la gente para con sus semejantes. La realidad del mundo es un engaño. Reconocer que en Ecuador están las mejores oportunidades. Interculturalismo light.

A tus espaldas	<p>Jorge Chicaiza Cisneros, viene de una familia humilde del sur de Quito. Su madre se ha ido como emigrante a España y le ha abandonado. Ya joven vive en el norte de la ciudad, trabaja en un banco y además se ha cambiado su nombre y apellido por Jordi Lamotta Cisneros. Vive aparentando que tiene poder económico y mostrando que además es un chico de moda con un auto tuneado. En el banco, tiene como jefe a Luis Alberto Granada de la Roca, un marketero quien vive de los favores que le hace su tío, este además un banquero que aprovecha de negocios turbios. Luis tiene un affair sentimental con una muchacha colombiana, Greta, de quien se aprovecha para lograr clientes para el banco. Ella llega un día a una fiesta y para hacer el desaire a Luis, coquetea con Jordi. Ella termina al día siguiente en el departamento de éste. Cuando vuelve al departamento que comparte con otra amiga, esta la despacha. Greta vuelve donde Jordi y se instala allá prometiéndole amistad. Jordi empieza a enamorarse de Greta pero luego descubre que se prostituye para Luis. Greta al no ser correspondida en su amor por Luis, cuenta a Jordi que conoce un abogado quien lleva dinero en bolsas. Ella le cuenta cómo hacerse millonarios robándole. Hasta entonces ellos se han compenetrado; Greta sube al Panecillo donde está la Virgen de Quito; Jordi la compara con ella. Ella juega nuevamente a prostituirse con el abogado; éste muere en la cama de un ataque cardíaco; es el momento de sacar las bolsas. Jordi luego debe recogerla. Pero una serie de retrasos hace que él no llegue a tiempo y cuando está cerca de Greta, ella es detenida por la muerte del abogado.</p>	<p>Mundo subalternizado. Abandono por emigración. Cambio de identidad.</p> <p>Apariencia nueva.</p> <p>Mundo financiero corrupto.</p> <p>Inmigrante colombiana que vive de la apariencia.</p> <p>Relaciones por conveniencia.</p> <p>El inmigrante roba.</p> <p>El ecuatoriano como un vividor.</p>
Paella con ají	<p>Guamán es un ecuatoriano blanco mestizo que un día recibe la invitación de su compadre Coco para que le visite en España. Coco es otro ecuatoriano quien aparentemente tiene una vida holgada ya que vive en un departamento de forma independiente. Guamán viaja a España sin desprenderse de un gorro con los colores de la bandera ecuatoriana, gorro del que no se desprenderá en ningún momento, incluso cuando duerme. En Madrid es admitido inmediatamente en un restaurant como operario e inmediatamente entabla amistad con una de las empleadas, esta española quien poco a poco muestra interés por él. Empero Guamán es joven y no quiere compromisos serios; entonces, además de flirtear con la española Andrea, lo hace con Jacinta, quien al parecer también es migrante latina. Coco además tiene una amistad con otra ecuatoriana quien tiene un hijo adolescente. Éste se interesa por una muchacha madrileña quien forma parte de una pandilla; al principio dicha muchacha le rechaza, pero ante la persistencia del adolescente, le introduce en la pandilla la cual le exige cumpla el ritual para su integración. Ellos se compenetran, la muchacha siente pasión por el exotismo de Ecuador; ambos deciden salirse de la pandilla con la esperanza de ir a Ecuador. Por su parte, Guamán se compromete con Jacinta quien quiere formar una familia. Andrea, por su parte, se ha desencantado de Guamán y, en el momento en que anunciará su próxima boda con Jacinta, ve a Andrea</p>	<p>Ecuatoriano deseoso de salir de su país. Migrante que vive de la apariencia. Emigrante ecuatoriano es nacionalista.</p> <p>Emigrante trabaja en sector de servicios.</p> <p>El ecuatoriano mantiene su perfil de aventurero y amante despreocupado.</p> <p>Formar parte de otra nación.</p> <p>Españoles seducidos por el Ecuador exótico.</p>

	recibiendo a un español; en ese momento se romperá el hechizo con Jacinta. Coco, por su parte, al fracasar en sus negocios, deja el departamento a Guamán y se va vivir con la otra mujer ecuatoriana quien tiene el adolescente comprometido con la muchacha de la pandilla.	Ecuatorianos al final se juntan solidariamente para compartir destinos.
Vale todo (Anything goes)	Vicente es un albañil quien ha vivido una vida de maltratos, empezando por los de su padre. Desocupado, conoce a un ecuatoriano quien retorna al país a quien salva de un asalto. Éste es representante de deportistas de lucha libre en EE.UU.; maravillado por la fuerza y la destreza de Vicente, le convence para irse a EE.UU. para formar parte de las grandes ligas de luchadores. Le financia el entrenamiento en Guayaquil, vencen un campeonato clandestino y pronto parten a Norteamérica donde continuará su entrenamiento con la finalidad de luchar en Las Vegas ante campeones. Allí Vicente se enfrenta al más aguerrido de los luchadores y, peleando con denuedo y tratando de superar por fin el recuerdo de los maltratos en su familia y su país, termina venciendo. Conseguida la victoria y teniendo en cuenta que ha iniciado una nueva vida, promete no volver a Ecuador.	El ecuatoriano pobre y subalternizado es producto del maltrato. El ecuatoriano migrante exitoso ayuda a su semejante para salir de su estado de postración.
Rabia	José María, albañil, y Rosa, empleada doméstica interna, son una pareja de inmigrantes en España. Él se altera rápidamente porque algunas personas miran a Rosa. Golpea por ello a un español por decir una grosería a su novia. El arquitecto del edificio donde José trabaja lo despide por este motivo; José empero se enfrenta y lo mata accidentalmente. Al ser buscado por la policía no tiene otro remedio que refugiarse en la mansión donde vive y trabaja su novia. De esto no sabe ella. Hasta entonces los dueños de casa, los señores Torres, un par de ancianos, retornan de sus vacaciones a la mansión. José se ha escondido en el desván que está abandonado y desde allí va espiando lo que acontece en la casa y a su propia novia. Por las noches roba comida y trata de sobrevivir acompañado de ratas. José descubre que se puede aprovechar otra línea telefónica. Entonces él llama diciendo que es de larga distancia a Rosa y tratan de conversar instándole que en un futuro se verán. El hijo de los Torres un día visita a la familia intenta violar a Rosa. José le mata. La familia decide fumigar la mansión para matar las ratas. José termina envenenándose y aunque sobrevive por poco tiempo, muere en los brazos de Rosa quien le declara que tiene un hijo de él que está esperando y que será además cuidado en el seno de la familia de los Torres.	Enfrentar el nuevo destino con pasión y dedicación, olvidando el pasado doloroso. Promesa de olvidar lo malo que ha significado la vida en Ecuador. Seres subalternizados. Sistema de autodefensa ante la agresión cotidiana.
Ayawaska	Elena, española de nacimiento, tiene al principio prejuicios contra los migrantes. Por su parte, Guamán es un indígena ecuatoriano quien vive en España. Él ha montado una empresa inmobiliaria que presta ayuda a los migrantes ofreciéndoles departamentos con mejores condiciones que los bancos. Elena conoce a Guamán y poco a poco van conociéndose. Él la invita a un restaurante a tomar un café, allí el propietario parece reconocerle; inmediatamente le dice a Elena que se ponga en contacto con él. Pasan los días, Guamán y Elena se han enamorado plenamente y comparten cada	Migrante albañil construye edificio (país nuevo). Migrante perseguido refugiado cumple su propio destino. España tradicional servida por seres subalternizados. Mirar la vida cotidiana de la España tradicional. Migrante comparado con las ratas. Esperanza de un mundo mejor idealizado. Españoles con prejuicios respecto al latino. Indígenas ecuatorianos que se han acomodado exitosamente en España. Españoles caen seducidos por el exotismo de los ecuatorianos.

<p>minuto de sus días. Ella se va a vivir al departamento de Guamán. Éste por su parte, en medida que avanza la relación siente que Elena es posesiva y exigente. Él tiene contacto con otras muchachas; en el trabajo contrata a una de ellas con quien flirtea. Elena está a punto de abandonarle. Guamán habla con una tarorista amiga quien le revela que Elena ha tenido vidas pasadas de las cuales en una de ellas ella ha sido maldecida por su madre anunciándole que en el presente "volverá al mundo llevando caos y confusión". Guamán se toma en serio esta situación, su reencarnación, y su comportamiento que se debe a la maldición que pesa en ella. Elena, por otro lado, se contacta con el ecuatoriano del restaurante quien le revela el secreto que esconde Guamán, al parecer ligado a un asesinato. Guamán le comenta a Elena de la planta sagrada de la Amazonia ecuatoriana, la Ayawaska, la cual podría ayudarle a vencer la maldición. Ambos emprenden el viaje a Ecuador y se internan en la Amazonía donde ella encuentra su otro ser. De retorno, Guamán habla con el propietario del restaurante y le cuenta la verdad respecto a la muerte accidental de su hijo, donde Guamán intervino más bien para salvarle.</p>	<p>Espanoles objetualizan las relaciones de pareja, mientras migrantes indígenas son desenfadosos.</p> <p>Emigrantes viven los mitos.</p>
	<p>Espanoles desconfiados y racionales.</p> <p>Vivir los rituales de conocimiento de sí, de afirmación de identidad.</p> <p>Cada cual cumple un destino.</p>

Fuente: elaboración propia.

En la Tabla 7 sintetizamos los argumentos de las películas de nuestra muestra. Nótese que al comprender su organización narrativa, pasamos a la parte epistémica de cada uno de los filmes, es decir, el o los mundos perfilados en cada uno de ellos. En la columna derecha, entonces obtenemos, a modo de enunciaciones, macroproposiciones que aluden a los contenidos latentes que apelan al universo cognitivo del espectador (nosotros como observadores-analistas). Nuestra comprensión de las imágenes en movimiento nos lleva a esbozar tales macroproposiciones como ideas/temas o mundos en el mismo sentido que anotamos antes: representaciones mentales, modelos de realidad presentados o comunicados como hechos o, si se quiere, presunciones que cada uno de los directores pretenden expresar sea consciente o inconscientemente. Así se puede corroborar que en el cine la comunicación no es inocente.

Volcamos a continuación, en la Tabla 8, las ideas de mundo para evidenciar los sistemas de los textos fílmicos o el universo discursivo de las películas que estamos analizando.

Tabla 8: Sistema del texto fílmico (lo discursivo) en los filmes analizados

Retazos de vida

Mundo visualizado	Lo mostrado (yo-tú-ellos)	Estrategias de discurso	Lo simbólico (conceptos)
En el Ecuador desarrollado y moderno, los migrantes que retornan han madurado y ven lo nuevo. Los que nunca han migrado viven de la apariencia.	-Yo (enunciador): Ecuador es moderno; unos no están contentos; otros no le ven futuro. -Tú (espectador): Ecuador es moderno; hemos madurado;	-Pose: Modelos de pasarela corporizan los conflictos de identidad ecuatoriana. -Escena: Ciudad de Guayaquil se muestra como ciudad	-Ecuador es moderno y precioso. -Ecuador también está hecho de extranjeros. -Cuando se escapa de la realidad, se empieza a vivir de las apariencias.

Otros para triunfar han renunciado a su identidad. Incluso en Ecuador quienes han inmigrado de otros países, mantienen ciertas tradiciones. Para los que no han madurado o triunfado, otro mundo o país es mejor.	tenemos tradiciones. -Ellos (el Otro): Los Otros viven de las apariencias; aborrecen su identidad ecuatoriana y prefieren irse.	cosmopolita cuyos problemas son nimios. -Gesto: Quien retorna mira con asombro los cambios, la vida, comprende que puede integrarse dadas las oportunidades de las transformaciones que otros desdeñan. -Máscara: Fotografía preciosista; contrasta la belleza de la ciudad (del país) con la belleza de las mujeres; muestra la riqueza del legado cultural de las instituciones sociales. -Signos-objetos: Las cámaras de fotos (la memoria latente); los edificios y casonas (las instituciones).	-Los jóvenes son más propensos a salir del país en busca de oportunidades nuevas. -Los viejos viven de sus sueños, cosa que falta a las jóvenes generaciones.
---	--	---	--

Representación (diferencia/otredad)

-Quien retorna pertenece a las clases acomodadas - quien abandona el país es la gente que sido subalternizada por el sistema social.

-Los descontentos son quienes no viven la realidad - los que quieren Ecuador buscan conectarse con toda la sociedad.

-Quienes han emergido desde las clases pobres y se han acomodado en el sistema social han renunciado a su identidad - quienes ven con recelo a quienes buscan triunfar en Ecuador tratan de hundirles denunciando maliciosamente la identidad diferente.

Estereotipo

Migrante que retorna mira con inocencia a su país / emigrante no soporta su país (no soporta las apariencias).

Prometeo deportado

Mundo visualizado	Lo mostrado (yo-tú-ellos)	Estrategias de discurso	Lo simbólico (conceptos)
En un mundo indeterminado, todos los viajeros ecuatorianos son extraños para dicho mundo y entre ellos; así, cada cual busca su propia seguridad. Ellos son identidades diferentes: está el ecuatoriano sin referentes, el intelectual desfasado de la realidad, la aprovechadora de la vanidad de los otros; el profesional del momento; las beatas hipócritas, ...los que	-Yo (enunciador): El ecuatoriano siempre será visto como un extraño fuera de su país. -Tú (espectador): El ecuatoriano es un extraño afuera porque no se muestra normal dada su idiosincrasia. -Ellos (el Otro): Los Otros son extraños, no tienen referentes, no viven la realidad, viven del presente, aparentan y son aprovechadores.	-Pose: Cada personaje representa a un tipo de ecuatoriano. -Escena: Una sala de aeropuerto indeterminado. -Gesto: Cada cual aparenta algo, esconde una realidad propia, exhibe su propia figura caricaturesca. -Máscara: Filmada en una sola locación, movimientos de cámara, al modo de plano secuencia que muestra el encierro; un personaje está fotografiado frente a un	-Ecuador en el plano internacional es un no-lugar (un lugar que no se ubica). -El ecuatoriano vive en el estado de la indeterminación precisamente por su forma de ser, por su falta de compromiso y por acomodarse acriticamente a los ritmos de la Modernidad. -Todo viaje es una forma de escapar de la realidad. -El ecuatoriano es un aprovechador.

aparentan, ...el
aprovechador, ...el
pueblo mago. Ellos
están frente a un mundo
que excluye al
extranjero
considerándolo extraño.

paisaje, pero luego la
apertura de cámara
descubre el truco y, por
lo tanto, el engaño de
vivir de imaginarios.

-Signos-objetos: Las
maletas (el mundo
interior de cada
personaje); las
vestimentas perfilan el
carácter de los
personajes (la
vestimenta semiotiza el
carácter de los
personajes); una maleta
sirve como medio de
escape gracias al mago
Prometeo.

-El ecuatoriano es único
porque aunque
prisionero de sus taras,
las convierte en medios
de conversión.

Representación (diferencia/otredad)

-Quien es retenido en un aeropuerto es un ecuatoriano que despierta sospechas porque aparenta - quien se muestra auténtico es un ecuatoriano que aunque puede ser considerado sospechoso, busca salidas creativas a una situación.

-Quien no es honesto y engaña a sus semejantes aparentando cae en la corrupción - Quien es honesto sabe ganarse el corazón de sus semejantes brindándoles ayuda en todo.

-Quien sale del país es alguien que escapa de la realidad y no la enfrenta - Quien se queda es un desconvencido de la realidad que vive.

Estereotipo

Todo viajero es un migrante potencial que además de su nacionalidad es alguien en quien no se puede confiar.

Zuquillo exprés

Mundo visualizado	Lo mostrado (yo-tú-ellos)	Estrategias de discurso	Lo simbólico (conceptos)
Gente de pueblo que se queda sin lugar en la tierra donde viven, van hacia un mundo que les ofrece la ilusión de traspasar las fronteras y mejores oportunidades. Tienen para sí su religiosidad y la solidaridad de sus semejantes. Pronto se dan cuenta que la realidad del mundo es un engaño. Reconocen que en Ecuador está lo mejor y se suman al interculturalismo light.	-Yo (enunciador): El ecuatoriano sencillo es propenso a ser engañado. -Tú (espectador): El ecuatoriano sencillo mantiene siempre la ilusión de una vida mejor. -Ellos (el Otro): Los Otros son pobres, religiosos, folklóricos e inocentes o ingenuos que pueden ser seducidos con facilidad.	-Pose: Vendedoras de mercado caricaturescas, representan a las mestizas ecuatorianas que viven de ilusiones. -Escena: El mercado que se derrumba es como la realidad el Ecuador que se cae, es decir, el país ya no es un lugar de encuentro social y familiar, sino un entorno de desencuentro porque no hay paz; el paisaje ecuatoriano desolado como la expresión de la vaciedad del mundo ofrecido; el camino que además implica el viaje o el sendero a descubrir la verdad del ser de cada personaje. -Gesto: Los personajes	-El Ecuador de hoy ya no es pacífico, no es un lugar de encuentro social, tampoco es un espacio de oportunidades. -El ecuatoriano es ingenuo, inocente y sencillo, pero vive de ilusiones que son su propia tumba. -El emigrante ecuatoriano es fácilmente engañado y se enfrenta a un mundo vacío de valores. -Todo viaje implica conocer y reflexionar la propia identidad. -El mundo femenino (la tierra, la patria) implica sentimientos profundos, contra el mundo masculino (el dinero,

protagonistas femeninos muestran la inocencia pero al mismo tiempo sentimental; los vehículos) que es materialista e irrespetuoso con la naturaleza.

inferiorizadas por el hecho caricaturesco.

-Máscara: Colores y estilo kitsch: mezcla de colores en la ropa de las personajes contrasta con el paisaje; planos de conjunto mostrando a las mujeres, se deja que cada una gesticule a la cámara; amplios planos del paisaje para mostrar ese mundo patria que no se puede abandonar.

-Signos-objetos: Las maletas (expresan el mundo interior, frente al mundo exterior y ellas sirven para confrontar el mundo femenino sentimental contra el mundo masculino engañador); el camión (como el universo del yo interior obligado a enfrentar lo otro diferente).

Representación (diferencia/otredad)

-Quien es pobre e inocente puede caer fácilmente en la tentación de irse del país y, como tal, puede ser un iluso - quien no es pobre y no vive de ilusiones es un aprovechador.

-Quien migra no reconoce lo que es el país como lugar de realización - quien no migra aprovecha de los Otros y saca partido de la indefensión de los débiles.

-Quien es aprovechador vive explotando y mintiendo a los Otros descaradamente - quien es auténtico en su ser no miente ni se miente, y encuentra la recompensa de sus acciones.

Estereotipo

El migrante siempre será un sujeto de engaño / el ecuatoriano o es un vividor o es un inocentón.

A tus espaldas

Mundo visualizado	Lo mostrado (yo-tú-ellos)	Estrategias de discurso	Lo simbólico (conceptos)
En un mundo subalternizado, la tónica constante es el abandono que hacen los padres para emigrar del país. Los hijos abandonados y avergonzados de su origen cambian de identidad y adquieren una apariencia nueva. El nuevo mundo en el que se acomodan es el	-Yo (enunciador): El ecuatoriano trata por todos los medios de subir de escala social. -Tú (espectador): El ecuatoriano reniega de su origen y trata de blanquearse. -Ellos (el Otro): Los Otros son aprovechadores y vividores y reniegan de todo lo que les rodea.	-Pose: El del renegado acomodado cambia la apariencia de acuerdo al momento; el de la muchacha colombiana aprovecha de la corrupción reinante en el país y de la falta de valores de los jóvenes actuales; el de los sectores acomodados del país, que generan riqueza para	-El Ecuador ha perdido sus valores tradicionales y es lugar de quienes son vividores y aprovechadores. -El ecuatoriano aborrece su origen al punto de cambiar su identidad. -El emigrante ecuatoriano abandona a su familia y se olvida de ella.

del financiero corrupto, donde conocen su vez, a inmigrantes colombianas que viven prostituyéndose y aparentando. Estos jóvenes establecen relaciones por conveniencia. Se descubre que los inmigrantes colombianos roban, ocasión para mostrar a los ecuatorianos como aprovechadores y vividores.	beneficiarse a sí mismos, corrompiendo al sistema social. -Escena: La ciudad de Quito en sus dos lados: el sur, mestizo, abigarrado donde al parecer hay más familias que se desintegran y los padres migran; el norte, cosmopolita, moderno, blanqueado, donde viven quienes se sirven y aborrecen a los venidos a menos. -Gesto: Los personajes son materialistas, sin ningún tipo de valores; el film comienza por ello bombardeando a la Virgen Alada. -Máscara: Cámara resalta el aspecto urbano de la película: el mundo abigarrado del sur frente a planos cerrados de edificios modernos, expresando el cosmopolitismo de la ciudad de Quito. Colores vivos cuando se refiere a los personajes centrales; colores grises cuando se refiere al mundo empresarial. -Signos-objetos: La paradoja de la Virgen Alada que da las espaldas al sur y da la cara al norte de la ciudad de Quito mostrada como símbolo de que una zona no es bendecida y otra sí; esta misma paradoja implica para el mundo actual que la nueva virgen es una prostituta que enseña a robar a quienes se cambian al norte (la escena donde se sobrepone la Virgen Alada con la muchacha colombiana).	-Ecuador tiene inmigrantes que se aprovechan de la falta de valores y de la corrupción. -Cualquier forma de robo es buena más porque el mundo está plagado de ladrones.
---	---	--

**Representación
(diferencia/otredad)**

- Quien renuncia a su identidad deja atrás sus valores - quien mantiene su identidad es el hazme reír de la sociedad actual.
- Quien viene de otro país adquiere otra identidad para esconder su verdadero ser - quien tiene identidad

diferente es de por sí corrupto.

-Quien es aprovechador y vividor estará siempre confiado de su suerte hasta que esta cambie - quien no es aprovechador y vividor será sobrepasado por la propia sociedad.

Estereotipo

El ecuatoriano como vividor y aprovechador por falta de referentes / El inmigrante visto como ladrón.

Paella con ají

Mundo visualizado	Lo mostrado (yo-tú-ellos)	Estrategias de discurso	Lo simbólico (conceptos)
Ecuatoriano joven deseoso de salir a España llamado por su amigo, un migrante quien vive de la apariencia. En ese otro mundo, el emigrante ecuatoriano es nacionalista y trabaja en sector de servicios. Como es joven mantiene su perfil de aventurero y amante despreocupado. Paralelamente otro emigrante ecuatoriano se enamora de una muchacha y quiere formar parte de la otra nación donde participa la española. Las andanzas de los jóvenes hace que los españoles caigan seducidos por el Ecuador exótico. Los ecuatorianos al final se juntan solidariamente para compartir destinos.	-Yo (enunciador): El joven ecuatoriano migra como aventurero despreocupado aunque siempre lleva a Ecuador consigo. -Tú (espectador): El joven ecuatoriano migra para incorporarse en el sector de servicios, pagando el derecho de piso. -Ellos (el Otro): Los Otros tienen sus vidas, sus emociones, sus destinos dado que viven en el suburbio de la ciudad.	-Pose: Los jóvenes migrantes son enamoradizos o encantadores de mujeres; viven en día a día, sin comprometerse. -Escena: La cafetería que es el no-lugar, donde convergen españoles y otros migrantes; la calle y el parque, ambos vacíos, poblados por pandillas o naciones; la parte moderna de alguna ciudad de España, mostrando el amplio espacio existente. -Gesto: El ecuatoriano aparentemente exitoso, mostrado como un botarate; el migrante joven risueño, sin preocupaciones. -Máscara: Hay muchos planos medios y planos enteros; interesa más mostrar la interrelación de los personajes; ésta quiere ser el de la interculturalidad. -Signos-objetos: El gorro de lana que el joven protagonista lleva desde Ecuador; prácticamente duerme con él, trabaja con él; se convierte en un fetiche; tal gorro lleva los colores de la bandera ecuatoriana; este gorro representa las ideas arraigadas y también la identidad. Contrasta el gorro, con el personaje de cabello largo, otro migrante, presidente de la nación juvenil clandestina; el cabello	-En España los inmigrantes jóvenes encuentran mejores posibilidades si son despreocupados. -Los jóvenes migrantes trabajan eficientemente en el sector de servicios y desde allá pueden rápidamente crecer sin problemas. -El ecuatoriano es un seductor; los españoles sueñan con tierras míticas y con vidas diferentes de las habituales. -El migrante siempre lleva la identidad nacional y las ideas arraigadas de su nación consigo mismo; en España o cualquier otro lugar, el ecuatoriano mantiene y profundiza sus raíces. -El migrante en la sociedad española es más bienvenido en los suburbios.

representa las raíces de la tierra.

Representación (diferencia/otredad)

-Quien migra lo hace como una apuesta y una aventura - quien no migra es alguien que se ha acomodado en la sociedad.

-Quien migra sólo puede estar en la periferia y el sector de servicios - quien vive en la periferia sueña con mitos y vida mejor.

-Quien migra a la larga puede mentir por lo que hace - Quien hace cosas auténticas nunca mentirá.

Estereotipo

El ecuatoriano como enamoradizo vividor, despreocupado: es un ingenuo nacionalista.

Vale todo (Anything goes)

Mundo visualizado	Lo mostrado (yo-tú-ellos)	Estrategias de discurso	Lo simbólico (conceptos)
Al ser el ecuatoriano pobre y subalternizado producto del maltrato, este busca salir de su estado de postración aprovechando la primera oportunidad que se le presenta, mejor si es el del ecuatoriano migrante exitoso quien puede ayudar a su semejante para salir de su estado de postración. Con su impulso, enfrenta el nuevo destino con pasión y dedicación, combatiendo el pasado doloroso y cuando triunfa, realiza la promesa de olvidar lo malo que ha significado la vida en Ecuador.	-Yo (enunciador): El ecuatoriano pobre busca mejores oportunidades para salir de su postración. -Tú (espectador): El ecuatoriano pobre encuentra en el deporte violento la realización de sus ideales. -Ellos (el Otro): Los ecuatorianos pobres sobreviven malamente en un país que los segrega.	-Pose: La fortaleza que tiene el pobre es su fuerza física, su entusiasmo, su capacidad para arriesgarse y su mirada altiva. -Escena: El edificio donde trabaja el albañil, está en reconstrucción, tiene sus riesgos, representa a Ecuador que constantemente se reconstruye; las casas del suburbio, de caña, informes, débiles, contrastada con la ciudad de Guayaquil abigarrada, representa el mundo del Ecuador pobre; el escenario de la lucha, el cuadrilátero de la lucha por la vida (guarda relación con la escena del padre que violentamente hace que otros niños pateen a Vicente, obligándole a defenderse). -Gesto: La mirada altiva y el cuerpo del mestizo puesto como monumento (sobre todo en la pelea final). -Máscara: Los contrastes entre planos picados y contrapicados, para resaltar estados de ánimo de debilidad-fuerza; cámara en mano para seguir a los personajes, en cierto	-El migrante ecuatoriano es preferentemente de sectores bajos; ha sabido migrar aprovechando alguna oportunidad, para salir de su condición miserable. -El migrante ecuatoriano que ha triunfado en el exterior, siempre es solidario para con los semejantes de su nacionalidad. -Ecuador es un país donde prevalece la pobreza, el atraso, la corrupción, donde no hay oportunidades para las personas, obligándoles a migrar. -El migrante ecuatoriano, no obstante su pobreza, sabe triunfar dignamente y mantiene en alto su mirada y sus valores. -El migrante ecuatoriano se supera mediante los deportes.

modo, inestabilidad emocional.

-Signos-objetos: La bandera ecuatoriana con la que el luchador sale cuando peleará en el campeonato de Las Vegas: llevar la patria en las espaldas.

Representación (diferencia/otredad)

-Quien vive oprimido socialmente puede en algún momento de su vida salir de su estado de postración si aprovecha las oportunidades - Quien vive oprimido y se resiente de ello, fácilmente termina delinquiendo en las calles.

-Quien ha vivido la violencia familiar y el deterioro de las relaciones sociales de su país, busca otros horizontes - Quien ha vivido la violencia familiar y el deterioro de las relaciones sociales de su país, puede fácilmente vivir de ellas reproduciendo en su entorno o sociedad.

-Quien lucha para salir adelante y persevera consigue el éxito - Quien no lucha para salir adelante y no persevera nunca conseguirá el éxito.

Estereotipo

El pobre sólo se realizará y triunfará en el mundo del deporte.

Rabia

Mundo visualizado	Lo mostrado (yo-tú-ellos)	Estrategias de discurso	Lo simbólico (conceptos)
Unos pareja de seres en España se defienden de la agresión cotidiana de forma casi animal. Son dos inmigrantes: uno es empleado para construir el mundo moderno; la otra realiza tareas de servicio doméstico. Es la España tradicional servida por seres subalternizados. El migrante es comparado con las ratas. No obstante eso, ellos guarda la Esperanza de un mundo mejor, idealizado.	-Yo (enunciador): El migrante trata de sobrevivir en medio de la hostilidad del país donde ha llegado. -Tú (espectador): El migrante es la fuerza de trabajo en los países industrializados pero subalternizados por el sistema. -Ellos (el Otro): Los Otros son vistos como la amenaza a la que hay que exterminar.	-Pose: El de los migrantes que idealizan su futuro; el de los españoles quienes se muestran agresivos, irrespetuosos y racistas. -Escena: Dos lugares a tomar en cuenta, el uno el edificio que se construye, representando a la España que se moderniza, al nuevo mundo que se edifica gracias al sudor de los seres subalternizados; el de la casona, representando a la vieja España, nostálgica del orden, colonialista (que adopta al indígena), blanqueando a quien es adoptado y acomodado al sistema, y eliminando a quien se muestra clandestino como peligro del sistema. -Gesto: El migrante es mostrado como un primitivo en sus actitudes y comportamientos. -Máscara: La cámara	-España, como cualquier país al que llegan inmigrantes, pretende mostrarse como un lugar de acogimiento pero asimismo racista y excluyente. -En España prevalece la mentalidad colonialista para con el inmigrante, a quien se le trata como sirviente y se le obliga a adoptar (renunciar) un (su) futuro). -El migrante es un peligro social dado su carácter animalesco y su primitivismo de su accionar. -El migrante que no se acomoda y que se escinde del sistema hay que eliminarlo sin piedad. -El migrante puede ser potencialmente un criminal.

contrasta la imponente de la casona vieja (con planos en contrapicado), con la minimización del migrante (picados). Colores ensombrecidos y tristes.

-Signos-objetos: La casa frente al edificio en construcción. La casa es lo femenino, es el refugio; la casa de la película, empero, está casi vacía, habitada por ancianos, el migrante se refugia en el altílo (que es la conciencia), así la España actual pretende ser refugio de quienes son latinos aunque se quiera esconder la mala conciencia colonialista y racista. El edificio en construcción representa la España nueva, sin valores, materialista que no esconde su conciencia colonial y racista para con el inmigrante.

Representación (diferencia/otredad)

-Quien migra a otro país empieza desde abajo en la escala social - quien no migra no se arriesga a sufrir la vergüenza de su degradación social.

-Quien migra sólo puede ubicarse en el sector de servicios del país receptor - quien pertenece al otro país donde llegan inmigrantes viven de la nostalgia y aprovechan a estos para subalternizarlos.

Estereotipo

El migrante es visto como rata, es decir, como alguien parásito que debe ser extinguido.

Ayawaska

Mundo visualizado	Lo mostrado (yo-tú-ellos)	Estrategias de discurso	Lo simbólico (conceptos)
Los españoles tienen prejuicios respecto al latino. Con todo los indígenas ecuatorianos se han acomodado exitosamente en España. Los españoles caen seducidos por el exotismo de los ecuatorianos. Empero aquéllos objetualizan las relaciones de pareja, mientras los migrantes indígenas son desenfadados y desprecupados. Con	-Yo (enunciador): El indígena ecuatoriano migrante es desprecupado y mantiene su identidad y sus tradiciones fuera de su país. -Tú (espectador): El indígena ecuatoriano es objeto de exotismo para la sociedad española. -Ellos (el Otro): Los Otros, los españoles son prejuiciosos, materialistas, desconocen el mundo	-Pose: Los indígenas ecuatorianos son prácticos, pueden enamorar a las españolas; sus cuerpos están rodeados de erotismo. -Escena: La ciudad española y su paisaje urbano, amplio, moderno, tecnológico, en contraste con la ciudad de Quito, abigarrada y el paisaje del Oriente ecuatoriano, misterioso, verde,	-El migrante indígena en España mantiene su identidad, sus tradiciones y su mitología, los que seducen a los españoles. -El migrante indígena ecuatoriano se ha acomodado con más facilidad en el medio español, convirtiéndose en un microempresario. -Los españoles son materialistas y desconocen lo que son; necesitan de los otros

todo los emigrantes viven los mitos mientras los españoles son desconfiados y racionales. Se trata de vivir los rituales de conocimiento de sí, de afirmación de identidad, para así cumplir con el destino.	mítico que está detrás de todo migrante.	mítico. Asimismo, la habitación de los amantes, sencilla y cálida, contrasta con los vagones del tren, fríos. -Gesto: El indígena ecuatoriano, con el cuerpo bien formado. -Máscara: Hay planos medios y planos enteros; se muestra la interrelación de los personajes; se quiere remarcar la interculturalidad. -Signos-objetos: El cabello que en este caso expresan vitalidad y remite a la idea de la dimensión energética-mítica que plantea el film; se trata de representar la fuerza de la tradición, de la cultura indígena que es fuerte y que ha trascendido.	para que ellos caigan en cuenta de sus errores. -El indígena migrante, y como el tal el ecuatoriano se le puede ver también desde el lado del erotismo. -El migrante en la sociedad española es más bienvenido en los suburbios.
--	--	---	--

Representación (diferencia/otredad)

-Quien conoce las debilidades de los españoles puede vivir exitosamente sin ser considerado necesariamente como inmigrante - Quien se acomoda en España sólo busca el éxito fácil.
-Quien es migrante vive de su identidad y las tradiciones - Quien no conoce de su identidad y hace de lado de las tradiciones es un ecuatoriano resentido.

Estereotipo

El ecuatoriano como vividor enamorado, en este caso, sigue el juego de los españoles.

Fuente: elaboración propia.

En la extensa Tabla 8, sistema del texto fílmico (lo discursivo), hemos tratado de sintetizar la trama del discurso subyacente en las películas analizadas. Si nos damos cuenta, todas ellas presentan ciertas similitudes y ciertos planteamiento que los resumiremos a continuación en la Tabla 9.

Tabla 9: Síntesis del sistema de representaciones

Conceptos agrupados	Enunciaciones de los conceptos agrupados
Escapar de la realidad / adquirir una nueva apariencia	-Cuando se escapa de la realidad, se empieza a vivir de las apariencias. -El ecuatoriano vive en la indeterminación precisamente por su forma de ser, por su falta de compromiso y por acomodarse acríticamente a los ritmos de la Modernidad. -El ecuatoriano es prisionero de sus taras, las que convierte en medios de conversión. -El ecuatoriano ve en el viaje una forma de escapar de la realidad. -El ecuatoriano aborrece su origen al punto de cambiar su identidad. -El emigrante ecuatoriano abandona a su familia y se olvida de ella. -El migrante ecuatoriano se supera mediante los deportes.

Personalidad del migrante ecuatoriano	<ul style="list-style-type: none"> -El ecuatoriano es un aprovechador. -El ecuatoriano es ingenuo, inocente y sencillo, pero vive de ilusiones que son su propia tumba. -El emigrante ecuatoriano es fácilmente engañado y se enfrenta a un mundo vacío de valores. -El ecuatoriano es un seductor; los españoles sueñan con tierras míticas y con vidas diferentes de las habituales. -El migrante ecuatoriano que ha triunfado en el exterior, siempre es solidario para con los semejantes de su nacionalidad.
Racismo y exclusión	<ul style="list-style-type: none"> -España, como cualquier país al que llegan inmigrantes, se muestra como un lugar de acogimiento pero asimismo racista y excluyente. -En España prevalece la mentalidad colonialista para con el inmigrante, a quien se le trata como sirviente y se le obliga a adoptar (renunciar) un (su) futuro). -El migrante es un peligro social dado su carácter animalesco y su primitivismo. -El migrante que no se acomoda y que se escinde del sistema hay que eliminarlo sin piedad. -El migrante puede ser potencialmente un criminal.
Ecuador no es tierra de oportunidades	<ul style="list-style-type: none"> -El Ecuador de hoy ya no es pacífico, no es un lugar de encuentro social, ni espacio de oportunidades. -El Ecuador ha perdido sus valores tradicionales y es lugar de quienes son vividores y aprovechadores. -Ecuador tiene inmigrantes que se aprovechan de la falta de valores y de la corrupción. -Cualquier forma de robo es buena más porque el mundo está plagado de ladrones. -Ecuador es un país donde prevalece la pobreza, el atraso, la corrupción, donde no hay oportunidades para las personas, obligándoles a migrar.
Afirmación de identidad	<ul style="list-style-type: none"> -Los ancianos viven de sus sueños, cosa que les falta a las jóvenes generaciones. -Todo viaje implica conocer y reflexionar la propia identidad. -El migrante siempre lleva la identidad nacional y las ideas arraigadas de su nación consigo mismo; en España o cualquier otro lugar, el ecuatoriano mantiene y profundiza sus raíces. -El migrante indígena en España mantiene su identidad, sus tradiciones y su mitología, los que seducen a los españoles.
Juventud ecuatoriana propensa a migrar sin problemas	<ul style="list-style-type: none"> -Los jóvenes son más propensos a salir del país en busca de oportunidades nuevas. -En España los inmigrantes jóvenes encuentran mejores posibilidades si son despreocupados. -Los jóvenes migrantes trabajan eficientemente en el sector de servicios y desde allá pueden rápidamente crecer sin problemas. -El migrante ecuatoriano es preferentemente de sectores bajos; ha sabido migrar aprovechando alguna oportunidad, para salir de su condición miserable.
Ecuador como un lugar único / el ecuatoriano como único	<ul style="list-style-type: none"> -Ecuador es moderno y precioso. -El mundo femenino (la tierra, la patria) implica sentimientos profundos, contra el mundo masculino (el dinero, los vehículos) que es materialista e irrespetuoso con la naturaleza. -El migrante ecuatoriano, no obstante su pobreza, sabe triunfar dignamente y mantiene en alto su mirada y sus valores.
España subalterniza/integra a los migrantes	<ul style="list-style-type: none"> -El migrante en la sociedad española es bienvenido en los suburbios. -El migrante indígena ecuatoriano se ha acomodado con más facilidad en el medio español, convirtiéndose en un microempresario.
Ecuador visto como algo exótico	<ul style="list-style-type: none"> -Ecuador en el plano internacional es un no-lugar (un lugar que no se ubica). -El indígena migrante, y como el tal el ecuatoriano se le puede ver también desde el lado del erotismo.
Interculturalismo	<ul style="list-style-type: none"> -Ecuador también está hecho de extranjeros.

-Los españoles son materialistas y desconocen lo que son; necesitan de los otros para que ellos caigan en cuenta de sus errores.

Fuente: elaboración propia.

De acuerdo a la Tabla 9, encontramos los siguientes conceptos que aluden a imágenes de mundo perfilados por las películas analizadas: a) La migración es una forma de escapar de la realidad y adquirir una nueva apariencia, hecho que, b) lleva pensar la personalidad del migrante ecuatoriano, lo cual puede suponer la respuesta del migrante al mundo que enfrentará, donde existe c) el racismo y la exclusión social. Puesto que d) Ecuador no es tierra de oportunidades, el hecho migratorio e) reafirma la cuestión identitaria, particularmente de f) la juventud ecuatoriana la cual es más propensa a migrar sin problemas. Éstos, no obstante su deseo de salir del país, muestran siempre a g) Ecuador como un lugar único, así como a demostrar que los ecuatorianos son personalidades únicas. Los países de llegada de los migrantes ecuatorianos pueden h) subalternizarlos o integrarlos; aunque prevalezca en ciertos sectores de dichos países la idea de que i) Ecuador es algo exótico. Sea como fuere, j) tanto receptores como promotores postulan que la migración es el terreno del diálogo intercultural. Todas estas ideas podrían indicarnos algunos presupuestos acerca de la migración vista desde el campo del cine.

Ahora veamos, en la Tabla 10, los sistemas de diferencia en referencia a los conceptos agrupados anteriores: yo-tú frente a ellos. La diferencia es lo que al espectador le correspondería como lugar de conciencia y, la de la otredad, a los actores migrantes.

Tabla 10: Mapa de diferencia

Conceptos agrupados	Diferencia	Otredad
Escapar de la realidad / adquirir una nueva apariencia	-Los que quieren Ecuador buscan conectarse con toda la sociedad. -Quien no es honesto y engaña a sus semejantes aparentando cae en la corrupción -Quien sale del país es alguien que escapa de la realidad y no la enfrenta -Quien hace cosas auténticas nunca mentirá.	-Los descontentos son quienes no viven la realidad -Quien es honesto sabe ganarse el corazón de sus semejantes brindándoles ayuda en todo. -Quien se queda es un desconvencido de la realidad que vive.
Personalidad del migrante ecuatoriano	-Quien no es pobre y no vive de ilusiones es un aprovechador. -Quien es aprovechador vive explotando y mintiendo a los otros descaradamente. -Quien es aprovechador y vividor estará siempre confiado de su suerte hasta que esta cambie -Quien se acomoda en España sólo busca el éxito fácil.	-Quien migra a la larga puede mentir por lo que hace -Quien es pobre e inocente puede caer fácilmente en la tentación de irse del país y, como tal, puede ser un iluso. -Quien es auténtico en su ser no miente ni se miente, y encuentra la recompensa de sus acciones. -Quien no es aprovechador y vividor será sobrepasado por la propia sociedad. -Quien conoce las debilidades de los españoles puede vivir exitosamente sin ser considerado necesariamente como inmigrante.
Racismo y exclusión	-Quien no migra no se arriesga a	-Quien migra a otro país empieza

	<p>sufrir la vergüenza de su degradación social.</p> <p>-Quien pertenece al otro país donde llegan inmigrantes viven de la nostalgia y aprovechan a estos para subalternizarlos.</p> <p>- Quien ha vivido la violencia familiar y el deterioro de las relaciones sociales de su país, puede fácilmente vivir de ellas reproduciendo en su entorno o sociedad</p>	<p>desde abajo en la escala social.</p> <p>-Quien migra sólo puede ubicarse en el sector de servicios del país receptor.</p> <p>-Quien ha vivido la violencia familiar y el deterioro de las relaciones sociales de su país, busca otros horizontes.</p>
Ecuador no es tierra de oportunidades	-Quien tiene identidad diferente es de por sí corrupto.	-Quien viene de otro país adquiere otra identidad para esconder su verdadero ser.
Afirmación de identidad	<p>-Quienes ven con recelo a quienes buscan triunfar en Ecuador tratan de hundirles denunciando maliciosamente la identidad diferente.</p> <p>-Quien mantiene su identidad es el hazme reír de la sociedad actual.</p> <p>- Quien no conoce de su identidad y hace de lado de las tradiciones es un ecuatoriano resentido.</p> <p>- Quien vive oprimido y se resiente de ello, fácilmente termina delinquiendo en las calles.</p>	<p>-Quienes han emergido desde las clases pobres y se han acomodado en el sistema social han renunciado a su identidad.</p> <p>-Quien renuncia a su identidad deja atrás sus valores.</p> <p>-Quien es migrante vive de su identidad y las tradiciones.</p> <p>-Quien vive oprimido socialmente puede en algún momento de su vida salir de su estado de postración si aprovecha las oportunidades.</p>
Juventud ecuatoriana propensa a migrar sin problemas	<p>-Quien no migra es alguien que se ha acomodado en la sociedad.</p> <p>- Quien no lucha para salir adelante y no persevera nunca conseguirá el éxito.</p>	<p>-Quien migra lo hace como una apuesta y una aventura.</p> <p>-Quien lucha para salir adelante y persevera consigue el éxito.</p>
Ecuador como un lugar único / el ecuatoriano como único	-Quien no migra aprovecha de los otros y saca partido de la indefensión de los débiles.	-Quien migra no reconoce lo que es el país como lugar de realización
España subalterniza/integra a los migrantes	-Quien migra sólo puede estar en la periferia y el sector de servicios	-Quien vive en la periferia sueña con mitos y vida mejor.
Ecuador visto como algo exótico	-Quien es retenido en un aeropuerto es un ecuatoriano que despierta sospechas porque aparenta.	-Quien se muestra auténtico es un ecuatoriano que aunque puede ser considerado sospechoso, busca salidas creativas a una situación.
Interculturalismo	-Quien retorna pertenece a las clases acomodadas.	-Quien abandona el país es la gente que sido subalternizada por el sistema social.

Fuente: elaboración propia.

En la Tabla precedente se muestra la diferencia y la Otredad, aspectos que en apariencia se contraponen, donde la diferencia es el lugar desde el que el espectador (yo) erige su posición, frente a la otredad (ellos), del cual se trata precisamente de diferenciar. Nos damos cuenta, en todo caso, que la misma temática de la migración obliga a que nuestra

posición de diferencia se ponga en crisis respecto al Otro que, en efecto, trata de ser mostrado como alguien excepcional. Esta discusión la abordaremos más adelante.

Tomando en cuenta lo dicho, a modo de esquema conceptual, podemos plantearnos lo siguiente respecto a la discursividad del tema de la migración en el cine ecuatoriano contemporáneo:

Tabla 11: Esquema conceptual del cine ecuatoriano sobre temática migracional

Quien migra	Razonamiento	Mundo a enfrentar	Mundo que se deja	Mundo idealizado
Jóvenes con perfil aventurero, despreocupados y vividores. El ecuatoriano ingenuo que busca mejorar su condición social. El ecuatoriano que busca mejores condiciones de vida.	Forma de escapar a la realidad. Afirmación de algo más subyacente (posiblemente el mundo mítico). Manera de salir del atraso, de la violencia, de la pobreza.	Prevalece el racismo y la exclusión social. Si se tiene suerte, uno se integra al sistema social (tiene empresas); si no es subalternizado (trabaja en servicios). El del diálogo intercultural.	Ecuador que no es tierra de oportunidades. Ecuador como país pobre cuyas instituciones son débiles.	Ecuador es exótico, mítico y mágico. Ecuador como país diferente y cosmopolita.

Fuente: elaboración propia.

En esta Tabla abstraemos los conceptos y los tematizamos tratando de exponer cómo el cine piensa o representa la cuestión de la migración.

En la Tabla 12, por otro lado, se muestra los estereotipos dados en los films analizados.

Tabla 12: Esquema de estereotipos presentados

Estereotipos	Definiciones
El ecuatoriano ingenuo o inocente	-Migrante que retorna mira con inocencia a su país. -El migrante siempre será un sujeto de engaño. -El ecuatoriano como enamorado vividor, despreocupado: es un ingenuo nacionalista. -El ecuatoriano como vividor enamorado, en este caso, sigue el juego de los españoles. -El pobre sólo se realizará y triunfará en el mundo del deporte.
El ecuatoriano es alguien de quien se debe desconfiar	-Todo viajero es un migrante potencial que además de su nacionalidad es alguien en quien no se puede confiar.
El ecuatoriano no es productivo sino un vividor	-El ecuatoriano o es un vividor o es un inocentón.

El ecuatoriano como sujeto peligroso	-El ecuatoriano como vividor y aprovechador por falta de referentes. -El inmigrante visto como ladrón.
El ecuatoriano no quiere su país	-El migrante es visto como rata, es decir, como alguien parásito que debe ser extinguido. -El emigrante no soporta su país (no soporta las apariencias).

Fuente: elaboración propia.

En esta Tabla nos referimos a los estereotipos que hallamos en la muestra vista. Estos estereotipos parecieran mostrar el aspecto negativo del ecuatoriano como emigrante (sin descontar el inmigrante, cualquiera sea su nacionalidad). Empero es menester considerar estos datos desde otra perspectiva la cual la plantearemos cuando discutamos el conjunto del discurso audiovisual.

4.2. El *videre*, el espacio de la experiencia del espectador

La experiencia de visionamiento de los films en cierta manera está relacionada con los anteriores cuadros y los datos cualitativos obtenidos. Como se ha sugerido, lo que vemos en las películas es su discurso interno desde el cual elaboramos nuestras propias posiciones donde puede o no aparecer la noción de gusto.

En esta parte vamos a tratar de evidenciar nuestra experiencia como espectadores críticos de las películas objeto del presente estudio. Tal experiencia, como hemos hecho en el anterior subacápite, la desglosaremos mediante la Tabla 13 toda vez que esta nos permitirá organizar mejor las ideas.

Tabla 13: Sistema de la experiencia de visión de los films

Film	Reconocimiento y elección de imagen y objeto	Connotación individual	Mediación socio-cultural	Evaluación del discurso
Retazos de vida	-Guayaquil como ciudad diferente: urbana, arquitectónicamente mostrada como joya, amplia y moderna. -Los edificios, las habitaciones decoradas y modernas, particularmente los espacios de hoteles, de casonas antiguas y tradicionales (además de barrios tradicionales restablecidos). -Mujeres bellas, bien contorneadas,	-Guayaquil como ciudad que no tiene nada que ver con la pobreza ni la marginalidad; es la faceta del Ecuador cosmopolita, global. -Tradición y modernidad conviven armoniosamente. -Ecuador como un país blanco o	-Nos preguntamos por qué hay más exposición de lo bello; nos respondemos que es un film que esconde una intención publicitaria (corroborada porque el Municipio de Guayaquil es uno de los auspiciantes, sino el productor del film).	-El film, al insertar el tema migracional (la ecuatoriana que retorna luego de varios años, el hermano de la modelo que se va a España y los migrantes extranjeros que se han afincado en Ecuador y que han dejado huella en la tradición cultural), pretende volcarse al terreno de lo social pero fracasa en este aspecto porque es esquemática, estereotipada y

	<p>glamorous, de tez blanca, demasiado finas.</p> <p>-Las cámaras de fotografía que se relacionan con el acto de fotografiar la belleza urbana y corporal de las mujeres.</p>	<p>blanco mestizo.</p> <p>-Articulación de una nueva memoria “colectiva”.</p>	<p>-Ecuador parece reconocerse como blanco; el negro o el indígena desaparece de la escena; se fotografía la blanquitud de la ciudad y de los cuerpos, además de los extranjeros asimilados.</p>	<p>desigual en cuanto a desarrollo de personajes: la migración es, entonces, un asunto periférico, una excusa para mostrar el desarrollo de la ciudad.</p>
Prometeo deportado	<p>-Los aeropuertos internacionales despersonalizados donde se prioriza la circulación o la detención de quien está de paso.</p> <p>-El grupo humano disímil con identidades marcadas que se esconden y que se perfilan dada la ocasión.</p> <p>-La maleta-caja-puerta de evasión mágica.</p> <p>-El mago como expresión de lo popular fascinante.</p>	<p>-Los no-lugares, sitios de descentramiento y de difuminación: el turista/migrante puede prácticamente ser detectado (visto) o ser desaparecido (deslocalizado).</p> <p>-El ecuatoriano como grupo migrante difícil de asimilar culturalmente dado que se muestra de una manera y actúa de otra.</p> <p>-La idea de volver a la Patria, al lugar de protección; el mago es el vehículo de esperanza cuando la identidad del ecuatoriano se ha mostrado como desnuda; el ejercicio de reconocimiento de esa identidad paradójica lleva a repensar el tipo de nación actual.</p> <p>-Prometeo es la representación de la conciencia que enfrenta al ecuatoriano medio respecto a lo que es hoy; de este modo, es la imagen de la</p>	<p>-Nos preguntamos porque el drama de la identidad del migrante ecuatoriano se presenta en un no-lugar; nos respondemos que descentrando el ser ecuatoriano permite ver con más claridad sus paradojas y sus problemas.</p> <p>-La migración parece poner en tela de discusión no el hecho de salir del país, sino qué tipo de país escapa uno en el sentido, del lugar que ya no siente suyo, el cual paradójicamente lo lleva fantasmáticamente.</p> <p>-Ecuador ha finalizado el siglo XX y ha ingresado al XXI con una profunda crisis acerca del Estado-nación; se requiere pensar otro Ecuador.</p>	<p>-El film hay que verlo en el sentido metafórico; el argumento supone giros y rupturas de sentido; su aparente linealidad esconde un universo complejo asimilable con lo que es la ecuatorianidad; el director hace una reflexión de las identidades actuales cuasi-caricaturizando a sus compatriotas, desnudándolos y mostrándolos como sujetos contradictorios; dicho ejercicio muestra un país complejo en el que muchos no se reconocen aunque esconden sus propias debilidades. La película es un discurso en tono grave acerca del migrante como sujeto no deseado precisamente por sus problemas y taras. Igualmente es una metáfora del Ecuador en crisis y la necesidad de cambio social y político.</p>

		necesidad de un cambio de mentalidad.		
Zuquillo exprés	<p>-El barrio popular mostrado como pintoresco dado que mezcla antigüedad, lo moderno, lo conservador frente a lo liberal.</p> <p>-Las Zuquillo como grupo representativo de un sector de lo popular femenino, todas ellas expresión de lo kitsch, es decir, el mal gusto exagerado y como tal caricaturesco.</p> <p>-Las ruinas preincas, lugar de recuperación de identidad y encuentro cultural.</p>	<p>-El mundo de lo popular mostrado como la mezcla de estilos y vidas; prevalece en lo popular la inocencia y la ingenuidad; las Zuquillo asemeja a un cuento urbano contemporáneo.</p> <p>-En este cuento urbano (historia urbana) hay mucho de religiosidad, cuento de hadas, engaño, pero sobre todo alegría. El cuento se asimila como una versión irónica e invertida del viaje de Ulises: el ecuatoriano pretende emprender un viaje aunque su misión se ha difuminado; la gran crisis actual es que muchas personas hoy han perdido el horizonte.</p> <p>-El ecuatoriano se reconoce en sus raíces ancestrales y esa riqueza que no la tienen otros (los “gringos” en el film) es el único capital que se debe reconocer: en lugar de migrar más bien se debe abrir los brazos a quienes llegan.</p>	<p>-Nos preguntamos por qué el mundo de lo popular se muestra kitsch, donde prevalece la ingenuidad y la inocencia; nos respondemos señalando que el film toma la estética del cuento popular urbano donde están personajes fantasiosos, y situaciones aparentemente inverosímiles; gracias a uno de dichos personajes que pretende cumplir una misión, un equipo le acompaña sin saber exactamente su destino; su acto heroico es finalmente llevar a que se reconozca la riqueza intrínseca del Ecuador).</p> <p>-La discusión actual sobre la movilidad humana y social, sobre la interculturalidad y que Ecuador es una especie de tierra prometida.</p>	<p>La película aparentemente es lineal que implica al género del road movie: allá crecen los personajes, saben de sus debilidades y de sus fortalezas, las cuales las van transformando. Igualmente se muestra como una metáfora de la sociedad ecuatoriana, la mestiza o la de clases bajas que caen en la tentación de salir de su país sin tener conciencia de la herencia cultural que ellos poseen. Así, el film es consistente, hurga el deseo del riesgo del migrante, su persistencia ante la adversidad, y sobre todo que el migrante pobre es producto de la maquinaria del engaño de la globalización.</p>
A tus espaldas	<p>-Dos ciudades de Quito; la pobre y suburbana del sur y la moderna y cosmopolita del norte; ambas suponen dos estéticas, la una</p>	<p>-Dos facetas del Ecuador contemporáneo: la sobrepoblación que lleva a la falta de oportunidades y también la confusión de</p>	<p>-Nos preguntamos acerca del por qué de la dicotomía de las dos ciudades en el seno de Quito; nos respondemos que ambas son formaciones</p>	<p>-El film usa el tema de las migraciones como pretexto para comentar acerca de la vida en Ecuador. Su punto central es la</p>

	abigarrada (la llenitud) y la minimalista (lo espacioso).	proyectos de vida, en contraste con el otro mundo lleno de oportunidades para quien es aprovechador y pesca descaradamente. El migrante interno renuncia a su identidad y está obligado a adaptarse y el inmigrante encuentra en Ecuador el espacio para aprovechar lo que se pueda.	sociales que sin ser opuestas, implican formas raciales soterradas.	corrupción, la hipocresía social, la anomia, el acomodamiento, el materialismo; su perspectiva es negativa acerca de la realidad del Ecuador; la propia juventud se muestra descreyente, materialista y aprovechadora del semejante. Su discurso es ambiguo: el modo de supervivencia es acomodarse como sea, así quien lo hace debe olvidar la ética. El migrante extranjero en Ecuador es mostrado como delincuente; en este sentido, se cae en el estereotipo del colombiano como ladrón o aprovechador o vengativo. El film pretende ser metafórico pero deriva en la anécdota.
	-La Virgen Alada puesta en El Panecillo como vigilante y símbolo del apaciguamiento de fuerzas destruictivas; al inicio es destruida; y en otra parte es mostrada en “carne y hueso” representada por la inmigrante colombiana que oficia de prostituta.	-Desacralización de los símbolos, sobre todo la desacralización de los símbolos religiosos que caracterizan a Quito desde una perspectiva tradicional. Hay una mirada pesimista sobre la capacidad del ecuatoriano como creador de su destino, incapaz de gestar un nuevo proyecto, a la final prostituido por la corrupción.	-La premisa de Ecuador como país en crisis hecho que afecta a los jóvenes quienes se dan cuenta que no existe un proyecto social y político verdadero; esto supone una anomia ante la realidad de los hechos.	
	-El dinero como móvil de la identidad del migrante.	-El ecuatoriano se ha vuelto ante todo un materialista aunque apele a la religiosidad: aparentemente esto implica una especie de hipocresía.		
Paella con ají	-Los jóvenes migrantes se muestran despreocupados y aventureros, desprejuiciados, abiertos a inscribirse a cualquier proyecto.	-El migrante ecuatoriano es joven; realiza el viaje hacia otro país para satisfacer su curiosidad; no hay necesariamente razones económicas en su periplo, sino de	-Nos preguntamos por qué el tema de la migración se plantea desde la vivencia del migrante joven; nos respondemos que detrás puede estar el hecho de que los jóvenes tienen mejores	El film es desigual: el supuesto ecuatoriano tiene un acento de peruano por lo cual a veces el personaje no resulta creíble, aparte de ser este esquemático,

		explorar otras realidades.	oportunidades que los adultos, sobre todo si son gente con deseos de apostar.	teatral y plano. La idea del título que alude a la interculturalidad no se expresa claramente en la película por lo que no alcanza el nivel de metáfora. El diseño de personajes es estereotipado (la española que busca un latinoamericano por ser este exótico y diferente; la nación de jóvenes sin valores fuertes, sometidos al devenir del día a día, etc.)
	-En España se puede encontrar trabajo si se es proactivo, inquieto, seductor y arriesgado. El hecho de migrar supone satisfacer la curiosidad.	-España es, en efecto, una tierra de oportunidades nuevas, de aventuras nuevas; el que exista diversidad de migrantes hace que se convierta dicho país en un lugar de concentración, en un espacio de convivencia donde puede prevalecer la solidaridad.		
	-El ecuatoriano expresa con su forma de ser la existencia de un legado cultural exótico que es carente en el español joven.	-La identidad en el mundo global se confronta con lo que es la autenticidad del migrante y la falta de raíces y de pasado mítico del europeo.	-España no es racista, sino determinados sectores; esto parece querer decir que en dicho país cualquier migrante con visión de futuro puede ser aceptado. Empero, el problema latente en juego es que en España se requieren migrantes funcionales, es decir, aquéllos que no generen al sistema español y que más bien aporten a la cadena productiva.	
	-El gorro con los colores de la bandera ecuatoriana.	-El gorro implica la memoria y la sabiduría ancestrales latentes en todo ecuatoriano; al mismo tiempo es el llevar consigo mismo la memoria del Patria.		
Vale todo (Anything goes)	-La ciudad de Guayaquil abigarrada, suburbana; las casas de caña con su apariencia de fragilidad; el edificio en cimientos que muestra que se le reconstruye, donde prevalece el riesgo de trabajo.	-Son las estructuras de un país que aún no ha terminado de edificarse, donde prevalece la fragilidad social así como la fragilidad del trabajo.	-Nos preguntamos sobre el estado de los países que todavía están en los márgenes del desarrollo donde la frustración lleva a que las personas o sobrevivan funcionalmente o escapen a otra realidad; nos respondemos indicando que la muchos países como Ecuador aunque han dado respuestas sectoriales a	-El film muestra la idea de que el ecuatoriano es noble, digno y solidario, particularmente si este ha emergido desde abajo; el director se encarga de mostrar el mundo de lo suburbano no de modo folklórico, sino de manera que contraste con la belleza del país (sus paisajes, sus playas); se
	-La fuerza y el cuerpo del ecuatoriano pobre, asimismo su porte y su mirada altiva frente a la vida.	-El ecuatoriano pobre ante todo tiene dignidad y es orgulloso de su potencial adquirido en		

	<p>Aunque haya vivido la violencia doméstica y la violencia social, no deja que ello le derrote.</p> <p>-El mundo de la lucha libre, del judo, del deporte para salir de su estado de postración.</p> <p>-El cuadrilátero enrejado para la lucha. Previo a ello el luchador ha salido a escena envuelto en la bandera ecuatoriana, en un país extraño que clama violencia.</p>	<p>medio de condiciones desfavorables.</p> <p>-La metáfora del deporte supone el camino de liberación de sus viejas ataduras, de las constricciones sociales a las que el ecuatoriano está limitado (la delincuencia, la corrupción, el submundo laboral, etc.</p> <p>-La lucha es el espacio de la puesta en orden de una vida caótica, pero a su vez es la captación de un poder mágico para crear un nuevo mundo.</p>	<p>diversos problemas no ha solucionado aún los de las grandes mayorías, particularmente en lo que tiene que ver con la pobreza y la desigualdad social.</p> <p>-Una de las soluciones más creativas (o fáciles) para mucha gente empobrecida ha sido la búsqueda de derroteros en el mundo del deporte. Aunque hoy el deporte es visto desde el lado comercial, como medio de enriquecimiento lícito, su dimensión mítica es importante rescatarla: pues como escenario de representación de la pugna de fuerzas y el restablecimiento del orden, implica el medio de adquisición de un nuevo poder... probablemente el poder de la identidad.</p> <p>-Nos preguntamos acerca de estas las dos mentalidades en España; la nueva racista y la clásica que es condescendiente. Nos respondemos que en España ambas mentalidades son dos maneras de representar el racismo contra el otro: quien migra no es, como otrora, un blanco intelectual, sino un sujeto mestizo de quien es necesario</p>	<p>focaliza en el desarrollo del personaje Vicente como futuro migrante, pero olvida dimensionar al personaje del ecuatoriano empresario que vive en EE.UU. de quien sus breves pinceladas no se muestran sus motivaciones concretas como personaje y como emigrante. El film es desigual porque se queda en la exposición de la situación violenta, abandona los hilos metafóricos que están presentes y de manera latente en toda la película.</p> <p>-La riqueza de la película es su carácter metafórico: la historia se suspende por las ideas que están en juego. El título alude a la posición de ese otro que será sacrificado por ser indeseado en nombre de mantener la tradición. Ésta implica, naturalmente una forma de racismo soterrado, cruel, que obliga al otro</p>
Rabia	<p>-Los dos edificios: el que se construye y la casa señorial antigua; en ambos están los migrantes prestando servicios de amo-sirviente.</p>	<p>-Ambas son las dos estructuras de la España contemporánea: la moderna que aprovecha al migrante esclavizándolo y la otra tradicional, que finalmente la adopta obligándole a renunciar a todo (que es igual otra forma de esclavización). En ambas estructuras se debate el tema de la migración del</p>	<p>-Nos preguntamos acerca de estas las dos mentalidades en España; la nueva racista y la clásica que es condescendiente. Nos respondemos que en España ambas mentalidades son dos maneras de representar el racismo contra el otro: quien migra no es, como otrora, un blanco intelectual, sino un sujeto mestizo de quien es necesario</p>	<p>-La riqueza de la película es su carácter metafórico: la historia se suspende por las ideas que están en juego. El título alude a la posición de ese otro que será sacrificado por ser indeseado en nombre de mantener la tradición. Ésta implica, naturalmente una forma de racismo soterrado, cruel, que obliga al otro</p>

	<p>-Los migrantes reducidos a estado de subalternos (albañil jornalero, sirvienta), ambos reclusos en rincones de los edificios.</p> <p>-La fumigación de la casa porque existen ratas; la fumigación es vista como una actividad de limpieza: el aire se envenena para tener otro aire, “fresco”.</p>	<p>latinoamericano: en un caso, este visto como algo indeseable y, en otro, como sujeto deseante (porque la sociedad española invoca madres nuevas, matrices para generar fuerza de trabajo). La producción de fuerza de trabajo en un caso es por secuestro y en el otro por la adopción.</p> <p>-El migrante visto como un animal rastrero salvaje, peligroso, provocador de enfermedades; el acto de cura supone la eliminación violenta del indeseable. Lo que está presente es la idea de la limpieza étnica que viene a contaminar lo que es propiamente nacional.</p>	<p>desconfiar.</p> <p>-España tiene una deuda con el latinoamericano, pues la invasión española siglos atrás supuso la explotación de recursos y la matanza de generaciones culturales; pareciera que existe una especie de mala conciencia que se quiere depurar, de ahí que en la España clásica, si bien hay que extinguir lo que es peligroso, hay que saber adoptar a quien pueda ser mano de obra fácil.</p>	<p>a renunciar a su identidad. El migrante es visto desde el plano delincuencia o desde la perspectiva de la sombra acechante. La idea del migrante como rata implica el parásito o quien puede robar la identidad española, por lo cual es necesario combatirlo. Esta noción está completa y complejamente discutida en el film de manera convincente.</p>
Ayawaska	<p>El indígena asimilado en España, microempresario exitoso, seductor. La mujer española prejuiciada por la imagen de todo migrante, quien además de enamorarse de un indígena, pretende poseerlo.</p>	<p>-El migrante que ha tenido más éxito en acomodarse en otro país es el indígena ecuatoriano; él no es visto como problema sino como objeto del deseo. Al español le falta autenticidad, espiritualidad, además de un pasado mítico. Sigue latente la mentalidad</p>	<p>-Nos preguntamos por la figura de la simbiosis entre dos culturas diferentes; nos respondemos que en el mundo contemporáneo la interrelación cultural implica que sus representantes sepan reconocer que tienen un papel del cual aún no se han dado cuenta que deben cumplir.</p>	<p>-El film es desigual y engañoso: trata de mostrar la dimensión erótica y exótica del indígena acomodado, pero luego se detiene en la perspectiva mística donde lo mítico es casi caricaturesco. El ejercicio retórico de querer manifestar que Ecuador es mágico se cae con</p>

	colonialista donde se aprovecha del migrante como objeto de exhibición, donde además del migrante se presta a ello para acomodarse mejor.	los dobles (en lugar de los personajes reales) que llegan a Ecuador, quienes se muestran sin movimiento, sin ánimo. Tampoco se explica la dimensión mítica de la ayawaska y sólo sirve para explicar el exotismo del Ecuador.
-Los pasados míticos de los personajes: el uno ligado a las culturas ancestrales de Ecuador, mientras la otra, ligada a la de los antiguos egipcios.	-Pareciera sugerirse la idea de la reencarnación de los dioses en los individuos actuales; el ecuatoriano lo tiene presente, mientras el español dada su naturaleza materialista nunca podrá reconocer su pasado histórico. En todo caso, se plantea la lucha de identidades y que las culturas suponen una historia mítica.	-El argumento de lo mítico y lo místico pone en discusión que los que han mantenido mejor esas dimensiones son los indígenas, más no el blanco-mestizo preocupado por las cosas materiales.
-La Ayawaska como el tarot y los objetos suponen ser cosas místicas.	-El migrante ante todo es un ser que está conectado con la deidad, con la tradición; es un ser que no es racional sino que es un ser para quien la búsqueda de la verdad implica la trascendencia espiritual.	

Fuente: elaboración propia.

Hemos hecho en la Tabla 13 anterior un esquema de nuestras impresiones de cuando vimos las películas. De acuerdo a ello, partimos de reconocer objetos o situaciones y desde allá connotar desde nuestra perspectiva. Se puede inquirir, sin embargo, que la Tabla no muestra la experiencia vital de ver las películas sino más bien corroborar el aspecto discursivo que esquematizamos en las tablas anteriores del subacápite precedente. Como se observa, la connotación individual impone nuevos significados, siendo que dicha connotación puede implicar mediaciones socio-culturales, es decir, aquello que discutimos debe ser visto a la luz de los elementos contextuales

prevalecientes en Ecuador. Finalmente hacemos una valoración crítica de lo que vimos y las ideas que emergieron cuando estábamos viendo dichos filmes.

4.3. El *visionem* o espacio de la disposición del emisor

En esta parte constatamos los aspectos inherentes a la intenciones y comunicación del emisor-productor. Las anotaciones que siguen son inferenciales desde la información publicada por los productores o directores de las películas, particularmente en Internet (incluidas sus declaraciones a la prensa). Cabe indicar que la mayoría de los filmes analizados tienen información disponible mediante páginas web dedicadas a aquéllos. Investigamos las páginas oficiales de los filmes, los *blogs* de información que en otro caso se estructuraron, las páginas de Facebook disponibles de algunas de las producciones y en determinados casos miramos las páginas en Wikipedia abiertas, además de información colateral de medios de prensa en ciertos casos accesibles desde los propios sitios *web* de las películas. En todas ellas encontramos información sinóptica, de producción, fichas técnicas, información de prensa, imágenes, enlaces de video a YouTube (sobre todo para mostrar *trailers* promocionales o secuencias), declaraciones del director o de los actores. De este modo, se puede encontrar variedad de recursos de información en ciertos casos importantes.

Con tales fuentes se estructuró la Tabla 14, sistema de percepción de los directores de los filmes, en el entendido que, si bien sus filmes explicitan su comprensión de la realidad social de la migración, además pueden poner en evidencia los imaginarios y los sentimientos que pudieron estar detrás del ensamblado de tales producciones.

Tabla 14: El sistema de percepción de los directores de los filmes

Filme	Conocimiento y estética referencial			Conducta respecto a la realidad	Ethos	
	Lo que informa	que	Lo que representa	Lo que apela		
Retazos de vida	Mujeres que están en el mundo de la moda y algunas en el contexto de la migración.	que	La incomunicación entre personas, entre padres e hijos, entre personas y sociedad. La necesidad de recordar que los pobladores blanco-mestizos del Ecuador provienen de migrantes quienes han dejado huella en el país.	La estética de la telenovela: “Es una telenovela llevada al cine” (V. Cordero en Hoy, 2008).	Hace reconocer realidades como el mundo de la moda, la vida materialista; la crisis social de algunos sectores que les lleva a migrar; el superficialismo de los medios de comunicación.	Inquietud por el mundo femenino, sus problemas y la necesidad de ser oídas, ayudadas o queridas (las mujeres tienen algo irresuelto lo que les lleva a caminar en busca de derroteros).
Prometeo deportado	En algún país de la Unión Europea, sus miembros		El maltrato que vive el ecuatoriano ya sea en su país	La estética minimalista pero al mismo tiempo una	Hace reconocer la realidad contradictoria	Inquietud sobre la condición de un país como

	<p>pasan sin problemas, mientras que los “Otros” son detenidos. La sala de espera desde donde serán devueltos, la cual se llena de más ecuatorianos, muestra la realidad del Ecuador, un país que encierra.</p>	<p>como en el exterior (el film es un alegato personal del director basado en sus propias experiencias, al ser este deportado de España antaño).</p>	<p>película coral, donde hay muchas voces. Apela al mundo mítico donde prevalece la esperanza.</p>	<p>del Ecuador, de sus diversos estamentos, sus clases sociales, de sus representantes sociales y políticos que llevan a que el país esté en la condición en la que está: “una historia de viaje, de autoaceptación y de confianza” (F. Mieles en Hoy, 2010)</p>	<p>Ecuador, en constante espera, es un retrato del inconsciente colectivo; la migración es apenas un recurso para hablar de lo que es el país (audiochat con F. Mieles en Hoy, 2010).</p>
Zuquillo exprés	<p>Tras destruirse el mercado, las Zuquillo, deciden salir del país para ir en busca del sueño americano. Sin tener la visa correspondiente, recurren a un coyotero quien las engaña.</p>	<p>La migración es un hecho social doloroso e involucra a todos los ecuatorianos (el guionista y creador de la obra, L. Campos, en Explored, 2009).</p>	<p>Lo kitsch: “Lo más importante de la película es ese rescate de la estética del mestizaje” (el guionista y creador de la obra, L. Campos, en Ecuavisa, 2009).</p>	<p>Hace reconocer la realidad de los riesgos que están en la decisión de migrar, no obstante las esperanzas cifradas en el viaje y el destino, los deseos de encontrar nuevos horizontes, de la solidaridad popular.</p>	<p>Inquietud sobre cómo la gente pobre entrega todo para cambiar su destino: “es complicado realizar un film de comedia sobre la base de un tema social, sensible, afectivo y hasta dramático” (C. West en Extra, 2010).</p>
A tus espaldas	<p>Un joven acompanyado y abandonado por su madre quien decide migrar, dedica a esconder su origen humilde y su realidad racial mestiza; conoce a una migrante colombiana y con ella enfrentan la hipocresía y la corrupción imperante con el objetivo de tener más dinero: “Inventé que este personaje</p>	<p>La realidad de muchas personas que esconden su origen: “La cotidianidad de la clase media nos muestra eso, ese mundo de apariencias que no solo hay en Ecuador sino en varias partes del planeta” (T. Jara, en Taringa, 2011).</p>	<p>Lo del videoclip minimalista: resalta las dimensiones de lo urbano, sus contrastes, sus vacíos.</p>	<p>Hace reconocer la realidad de quienes viven de las apariencias y de quienes se aprovechan de aquellos que viven de las apariencias: el tema del racismo urbano en Ecuador está latente y ese racismo tiene implicancias en quienes también migran.</p>	<p>Inquietud sobre los prejuicios en la sociedad ecuatoriana sobre las personas, sobre su origen, su familia, el barrio donde vive, sobre la marca de ser hijo de migrante, etc.</p>

	<p>(Jordy) había nacido en el barrio pobre del sur y como su madre - emigrante- le comenzó a enviar un poco de dinero, él empezó a tener más capacidad económica que la gente de su zona, y entendió equivocadamente que uno es lo que tiene. Decide mudarse al norte, se cambia el apellido y se dedica a ser el ‘aparentoso’, el bacán” (T. Jara en Expresiones, 2011)</p>				
Paella con ají	<p>Un joven ecuatoriano es invitado por su compadre a España; se sorprende por la belleza de las mujeres y flirtea con dos de ellas; paralelamente un adolescente migrante enamora a una muchacha perteneciente a una pandilla juvenil: todos ellos buscan el amor.</p>	<p>La fusión cultural entre latinos y españoles en diferentes modos de relación e integración: “Las diferentes situaciones de la historia motivarán en la obra una línea de acción pintoresca y dinámica” (G. Urbina, 2007).</p>	<p>La imagen de lo popular, con su lenguaje llano: “Contrariamente a la visión trágica de la inmigración esta película propone una mirada interna de esta tratada con estética de diversión” (G. Urbina, 2008).</p>	<p>Hace reconocer desde el punto de vista del migrante radicado en España que es posible la buena fusión entre culturas: “Desde diferentes puntos de vista de los personajes intentaremos plantear situaciones y actitudes ficticias de entretenimiento y reflexión” (G. Urbina, 2007).</p>	<p>Inquietud por mirar la migración desde una perspectiva diferente, constructivista: “No se trata de caricaturizar a una España de principios de siglo XXI en el tema de la emigración, sino más bien convertirlos a estos personajes ficticios, en personajes humanos” (G. Urbina, 2007).</p>
Vale todo (Anything goes)	<p>Dos hombres que pierden la esperanza. Uno de ellos reconoce en el otro la fuerza y el talento para</p>	<p>La idea de salir adelante no obstante las adversidades: “(...) de 10 veces que fracase una</p>	<p>Al cine de género: films sobre luchadores, deportistas, que hace énfasis en el proceso de</p>	<p>Hace reconocer que las personas que emergen desde los estados de crisis son</p>	<p>Preocupación por las personas de condición baja que salen de su situación de postración</p>

	la lucha y le convence para entrar en las ligas mayores de la lucha en artes marciales mixtas.	triunfare, este quizás es el mensaje principal de “Vale Todo” (...) de siempre pelear por salir adelante y no rendirte. Siempre he sido fan de las películas con personajes que salen desde abajo y logran llegar bien alto” (R. Estrella en Donoso, 2010).	preparación del deportista.	aquellos que triunfan porque han aprendido de los golpes de la vida.	venciendo todos los problemas: “(...) nunca hay que rendirse” (R. Estrella en Donoso, 2010).
Rabia	En una ciudad española donde prevalece la xenofobia, un albañil, tras matar a su jefe, se esconde en la casa donde trabaja como empleada doméstica su novia, quien además espera un hijo de él.	Una crónica social sobre un migrante con problemas psicológicos: su estado de celos patológicos se contrasta con el estado opresivo de su autoencierro hasta el punto de animalizarlo.	La del cine de suspenso, con atmósferas sobrecargadas donde se trata de caracterizar el encierro, el estado sicótico del personaje. El director asume que se ha inspirado en la estética del cine de R. Polanski, particularmente, “El quimérico inquilino” y “Repulsión” (S. Cordero, cit. en Cinemanía, 2010).	Hace reconocer esa realidad de clandestinidad que impera en el mundo del migrante, precisamente por ser este un necesario segregado de la globalización: “Ser invisible forma parte de la realidad del inmigrante” (S. Cordero, cit. en Cinemanía, 2010).	Inquietud sobre lo que se hace imposible producto de la migración: el amor, la unión digna, el ser reconocido como persona. S. Cordero reconoce que, al adaptar la novela de S. Bizzio, se añadió la cuestión de la migración para aportar la dimensión social actual una producción española como la suya; de ahí nace la metáfora de la invisibilidad social que se quiere mostrar: “la cuestión inmigratoria me permitía jugar el concepto de la invisibilidad” (S. Cordero en Fotogramas, 2010).
Ayawaska	Un migrante y	El	relación	La imagen de	Hace Preocupación

<p>su pareja intercultural entre un español y ecuatoriano y conviven tranquilamente hasta que ella manifiesta un comportamiento diferente. El migrante comprueba que su pareja vive una maldición su anterior vida; para solucionar el maleficio se trasladan a Ecuador a buscar la planta sagrada ayawaska.</p>	<p>una española, sus diferencias y sus coincidencias: “La idea es plasmar un enfrentamiento entre dos mundos, contar las diferencias y los puntos en común que tienen, las debilidades de las dos culturas producto del sincretismo globalizado, como también la solidaridad de los sentimientos que aún perduran a pesar de vivir en la trampa del confort” (G. Urbina en El Universo, 2008).</p>	<p>lo popular, con su lenguaje llano; hay también elementos de erotismo.</p>	<p>reconocer la existencia de la relación entre las culturas y cómo las diferencias llevan a que exista un verdadero encuentro. La película nace como reflexión posterior a los atentados en el metro de Madrid del 11M: “Los atentados son la catarsis de la película. Aparecen y luego la cinta sigue en su historia principal” (G. Urbina en El Comercio, 2011).</p>	<p>por mostrar que el migrante legal en España no es el segregado de siempre, más bien es quien se beneficia de las potencialidades del país: “Ayawaska, la película es una historia bastante universal que se podría rodar en cualquier país, pero lo importante es el contexto de lo que ocurre con los personajes. En cuanto al tema de la inmigración, he desarrollado dos fases históricas de la inmigración a principios de siglo XXI en España, la de los ‘sin papeles’ (Paella con ají) y los regularizados (Ayawaska, la película); en la primera fase se presenta a manera de comedia –y hasta diríamos en forma irónica– cómo ha llegado la inmigración; en la segunda se comprende al inmigrante regularizado que ya puede acceder a todos los beneficios que le ofrece esta sociedad”</p>
--	--	--	---	--

Fuente: elaboración propia.

De acuerdo a la Tabla 14 evidenciamos lo que los realizadores o productores pensaron en comunicar (lo que se informa y lo que se representa). Para comunicar se ve que emplearon esquemas estéticos para lograr posiblemente una mejor comunicación de su idea del mundo de la migración. Por otro lado, al tratar de comprender los propósitos de los realizadores o productores de los filmes, inferimos la conducta respecto a la realidad mostrada, esto es, la posición en cuanto al tema o temas abordados en cada una de las obras; esto nos llevó también a inferir el *ethos* o camino escogido para dialogar sobre la problemática por ellos planteada.

Encontramos que, en efecto, lo que se trató de informar, a nivel de argumento podría diferir de la historia propiamente dicha y que tratamos de reseñar cuando analizamos el relato de cada una de las películas. Si bien esto no implica una diferencia radical, sí constatamos algunas coincidencias respecto a la percepción de los realizadores sobre la migración. En la Tabla 15 sintetizamos precisamente los puntos de interés en cuanto a los imaginarios de los realizadores en cuanto al tema de la migración. Diremos que, desde su punto de vista, existe un sistema-mundo que trataremos de mostrarlo en la Tabla siguiente.

Tabla 15: Sistema-mundo desde el punto de vista de los realizadores respecto a la migración

Localización	Actores	Asuntos	Paisaje	Problema
España	Migrantes ilegales	-El maltrato que vive el ecuatoriano en el exterior. -Los inmigrantes acarrean problemas psicológicos propios lo que les califica como potenciales criminales. -Los inmigrantes jóvenes, si saben adaptarse a las	--La gente pobre entrega todo lo que tiene para cambiar su destino. -España es un país donde prevalece la xenofobia y la segregación: el inmigrante se siente amenazado y se invisibilizar obligatoriamente.	-¿Aun cuando existen riesgos en la migración ilegal, es posible pensar que en el acto de migrar no existen situaciones que atenten a la integridad nacional de un país, sino razones humanitarias que están en juego? -¿Hasta qué punto los problemas patológicos de los migrantes pueden ser comprendidos desde el punto de vista de la falta de reconocimiento y del respeto por la dignidad de las personas?

		condiciones del país, pueden encontrar posibilidades de ser reconocidos.		
	Migrantes legales	-En la actualidad se da la fusión cultural entre latinos y españoles por lo que se dan diferentes modos de relación e integración.	-España brinda la oportunidad de integrarse al país si es que los individuos son productivos y llevan al desarrollo del país. -El inmigrante no es segregado, este puede aprovechar de las potencialidades del mercado español.	¿España es más abierta con los inmigrantes latinoamericanos que los de otros continentes dado que existe identidad, historia e inquietud por el pasado mítico de aquéllos?
	Originarios del país	-Los españoles son agresivos contra los inmigrantes, pero igualmente los emplean en sectores de servicios.	-Existe la xenofobia para con el extranjero, más aún cuando este es inmigrante hecho que hace desatar la ira de éstos que se sienten agredidos	¿El inmigrante es verdaderamente peligroso?
EE.UU.	Migrantes ilegales	-El maltrato que vive el ecuatoriano en el exterior.	-La gente pobre entrega todo lo que tiene para cambiar su destino.	-¿Aun cuando existen riesgos en la migración ilegal, es posible pensar que en el acto de migrar no existen situaciones que atenten a la integridad nacional de un país, sino razones humanitarias que están en juego?
	Migrantes legales	-El inmigrante sale de su condición a fuerza de luchar contra las adversidades.	-El capitalismo liberal norteamericano asemeja a un cancha de lucha donde quien se lo propone triunfa.	¿El triunfo en la vida en el ámbito norteamericano lleva a que el migrante termine adoptando la cultura y el imaginario social de dicho país renunciando al suyo?
	Originarios del país	-Los americanos son de mentalidad abierta; cuando ven un inmigrante con potencial le abren las puertas.	-El capitalismo liberal norteamericano asemeja a un cancha de lucha donde quien se lo propone triunfa.	¿En qué medida el americano medio es más solidario para con los que pretenden triunfar, independientemente que estos sean inmigrantes?
Ecuador	Migrantes ilegales			

Migrantes legales	<p>-Los blanco-mestizos del Ecuador provienen de migrantes quienes han dejado huella en el país y han logrado su desarrollo.</p> <p>-Hay cierto tipo de inmigrantes que, no obstante ser bienvenidos, forman parte de redes delincuenciales.</p>	<p>-Existe un desarrollo en Ecuador visible en sus ciudades, empresas, en la capacidad de los grupos humanos de aprovechar la riqueza del país.</p>	<p>-¿Hasta qué punto existe xenofobia en Ecuador en la actualidad? ¿Ésta es comparable con la de otros países como EE.UU. y algunos de la Comunidad Europea?</p> <p>-¿La inmigración colombiana producto de la guerra interna que se libra allá ha hecho que Ecuador se vuelva más vulnerable y territorio donde reina la inseguridad?</p>
Originarios del país	<p>-Incomunicación entre personas, entre padres e hijos, entre personas y sociedad. Las mujeres son las más afectadas.</p> <p>-El maltrato que vive el ecuatoriano en su país.</p> <p>-La migración es un hecho social doloroso e involucra a todos los ecuatorianos.</p> <p>-La migración de familiares y las exclusiones sociales llevan a que los individuos escondan muchas cosas de sí y vivan mostrando apariencias.</p>	<p>-Existe crisis social agravada por la vida materialista y el superficialismo de los medios de comunicación.</p> <p>-Existe contradicciones en Ecuador en sus diversos estamentos, sus clases sociales, de sus representantes sociales y políticos que llevan a que el país esté en la condición en la que está.</p> <p>-Migrar implica riesgos, pero sobre todo se lo realiza con un marco de esperanzas.</p> <p>-Existen prejuicios en la sociedad ecuatoriana sobre las personas, sobre su origen, su familia, el barrio donde vive, sobre la marca de ser hijo de migrante, etc.</p>	<p>-¿Es posible oír las inquietudes y problemas de la diversidad de personas del Ecuador?</p> <p>-¿Es posible hablar sin tapujos de la actual condición del país?</p>

Fuente: elaboración propia.

La Tabla 14 sintetiza de alguna manera el universo de la migración desde el punto de vista de los realizadores tomando en cuenta las películas analizadas. A esto le hemos

llamado sistema-mundo. Los tres ámbitos de observación, discursivamente hablando, son: Ecuador (país fuente) y España y Estados Unidos (ambos países recipientes). Dividimos dentro de cada uno como actores a los nativos del país, los migrantes legales y los ilegales. En cada cual se ha identificado los asuntos, el paisaje y los problemas. Mostramos que en Ecuador prevalece una crisis social que implica al parecer el desencanto, matriz de lo que puede ser la emigración. Los films muestran a España como un país complejo donde existe la xenofobia y la subalternización del inmigrante, en un caso, y en otro, donde prevalecen oportunidades y ecuatorianos que han sabido acomodarse. A su vez, el otro punto de destino es Estados Unidos como un país promisorio y donde quien migra está llamado a triunfar en el mercado capitalista o de lo contrario ser expulsado por este. El sistema-mundo nos permite ver diversos problemas producto de lo anterior.

5. Discusión

El abordaje de las representaciones que nos planteamos para el presente estudio, tal como evidenciamos, es completamente nuevo toda vez que ensayamos una metodología propia de análisis crítico discursivo aplicado al cine, en particular a una muestra de películas con temática acerca de la migración, realizadas por productores nacionales o emigrantes, locales o extrafronteras.

Es probable que se piense que el esquema ensayado sea complejo. Precisamente la complejidad del análisis radica en considerar la muestra como un *tejido social discursivo acerca de una realidad concreta*. Como ha visto, no hemos hecho análisis formal de los filmes en cuestión: “Retazos de vida” (V. Cordero, 2008), “Prometeo deportado” (Mieles, 2010), “Zuquillo exprés” (West, 2010), “A tus espaldas” (Jara, 2010); y las filmadas por ecuatorianos en el exterior como: “Paella con ají” (Urbina, 2007), “Vale todo” (Anything goes) (Estrella, 2009), “Rabia” (S. Cordero, 2010) y “Ayawaska” (Urbina, 2011). Tampoco realizamos un análisis semiótico estructural convencional de los mismos aunque algunas de las categorías escogidas pueden tener relación con dicho campo. La propuesta de análisis crítico discursivo aplicada al cine o al audiovisual pretende ser una contribución a los estudios de la imagen y a los del discurso o, en sentido más concreto, a los estudios visuales discursivos, campo que sugerimos, está en construcción.

La metodología ensayada y el esquema propuesto nos ha probado, respecto al tema que nos planteamos, al modo *ekphrásico*, representaciones del migrante nacional en el cine y el video de productores ecuatorianos locales y residentes en el exterior, una interesante cantidad de datos que los hemos evidenciado inscribiendo tablas mostradas en el acápite anterior.

Reafirmemos lo que indicamos en el marco referencial que, diferente a los libros de sociología especializada, el cine y el video también pueden formularnos ideas respecto a un fenómeno concreto y dramático como el de la migración ecuatoriana. Sostenemos que el audiovisual aborda tal problemática mediante representaciones icónicas (las imágenes puestas como dispositivos de narración) e iconográficas (los códigos subyacentes en tales dispositivos); todo esto puede considerarse como la representación visual. Así las películas analizadas nos hicieron pensar las formas de representar la realidad de la migración de cara al siglo XXI, confrontando o reafirmando posiblemente los imaginarios que como espectadores y personas comprometidas con la realidad nos formamos: cuando partimos la investigación prevaleció la idea de que existe, de forma

latente, restricciones impuestas a los inmigrantes en los países como EE.UU. o España, al igual que la persecución y los estados de clandestinidad que muchas veces deben pasar muchos migrantes, además de la segregación que hace que las comunidades de migrantes transnacionales y translocales formen diásporas con alto potencial discursivo que muchas de las veces puede poner en conflicto las políticas de algunos de los Estados.

Esta percepción global es producto, en efecto, de la información de los medios masivos de comunicación, los que traducen de cierto modo las dinámicas que se dan en la sociedad, las familias, etc. La percepción global de la migración transnacional por ello es una presunción formal recogida por las noticias, los informes y también los comentarios mediáticos y sociales a los que habitualmente se puede acceder.

El cine y el video ecuatorianos, tal como mostramos, se han preocupado de mostrar la problemática de la migración transnacional desde que este fenómeno empezó a darse con más frecuencia en el país. Los documentalistas, situados en la comunicación para el desarrollo, empezaron a mostrar las primeras evidencias de la problemática, al indagar lo que estaba pasando a nivel rural: los emigrantes eran personas que estaban sufriendo situaciones de subalternización.

Sobre este eje es precisamente que emerge el audiovisual de ficción ecuatoriana. La muestra escogida corresponde a un período reciente del Ecuador. No es casual que casi en un mismo período los cineastas traduzcan la preocupación acerca de la migración en el cine orientado a grandes audiencias: el problema, por lo tanto, sigue latente y demuestra que se ha profundizado por el hecho que la migración se ha constituido en una nueva forma de ciudadanía de carácter global agudizado por los problemas socio-políticos, las políticas económicas, la exclusión de grandes sectores a los espacios donde se genera y acumula la riqueza, situaciones que hasta el momento no han sido solucionadas por los gobiernos. Percibimos que el cine y el video ecuatorianos al hablar de la migración lo hace para mostrar las contradicciones aún existentes en el país y también las del mundo global.

Hemos denominado “práctica especular” la realizada entre el espectador (nosotros) con el film (considerado como texto-discurso). Desde esta práctica, constatamos que existe un sistema de representaciones, un esquema conceptual, unas connotaciones que damos a partir de una mediaciones socio-culturales a las películas.

Desde ese marco, desde lo que también denominamos las representaciones estructurales es posible indicar que los grandes temas de discusión del cine y el video ecuatoriano acerca de la migración se pueden agrupar en determinadas presuposiciones tal como reseñamos antes (ver Tabla 9, *supra*). Tales presuposiciones como enunciaciones para el diálogo son lo que percibimos de nuestro acercamiento a las obras audiovisuales:

- La migración es una forma de escapar de la realidad y adquirir una nueva apariencia, hecho que, lleva pensar la personalidad del migrante ecuatoriano, lo cual puede suponer, a su vez, la respuesta del migrante al mundo que enfrentará, donde existe el racismo y la exclusión social.
- Ecuador no es tierra de oportunidades; el hecho migratorio reafirma la cuestión identitaria, particularmente de la juventud ecuatoriana la cual es más propensa a migrar sin problemas. Éstos, no obstante su deseo de salir del país, muestran siempre a Ecuador como un lugar único, así como a demostrar que los ecuatorianos son personalidades únicas.

- Los países a los que llegan los migrantes ecuatorianos pueden subalternizarlos o integrarlos; aunque prevalezca en ciertos sectores de dichos países la idea de que Ecuador es algo exótico o que los migrantes son peligrosos, tanto receptores como promotores postulan que la migración es el terreno del diálogo intercultural.

Estos tres niveles de ideas son, en cierto modo, contradictorias. El cine ecuatoriano pareciera mostrarnos, en efecto, que la percepción del hecho migratorio es diferente en relación a lo que señalamos antes, es decir, los imaginarios que nos formamos producto de las informaciones de los medios de comunicación y de los sectores institucionales de gobierno.

El primer problema, y quizá el más contundente, es el hecho que tras la idea de la migración está la *transformación identitaria del ecuatoriano*. Si bien el hecho migratorio supone la captación de recursos y salir de la pobreza, lo que vemos es la adopción de un nuevo estatus social como trasfondo. Cuando decimos que el migrante escapa de una realidad, es posible que estemos indicando que efectivamente huye de la realidad de un país donde se han agudizado el desempleo, la pobreza, los problemas crónicos de gobernabilidad, etc., pero a su vez estamos infiriendo el que los individuos tratan de buscar mecanismos de reconocimiento en otro nivel de escala social así como en otro país donde probablemente puede existir otro tipo de escalamiento. Lo que sociológicamente se conoce como “lucha de clases” preexiste en este ámbito. El cine y el video ecuatorianos parecen indicar que en el país (así como en otros de Latinoamérica) los problemas más agudos no están en los más comunes señalados antes (desempleo...) sino en que se han profundizado las brechas sociales y el racismo poniendo en cuestionamiento lo identitario. Los trazos metafóricos de “A tus espaldas” (Jara, 2010), “Prometeo deportado” (Mieles, 2010) o “Retazos de vida” (V. Cordero, 2008), denuncian, así, lo que está pasando en Ecuador a nivel de reconocimiento de la identidad. “Prometeo deportado” es, quizá, el film más explícito de esta situación: allá se muestran personajes (un conjunto coral de acuerdo a su director) que son representaciones de las contradicciones del país: cada cual muestra alguna cosa y esconde otra; lo que esconden es más terrible, pues son con toda probabilidad, las taras que constituyen un tejido social del cual todo el mundo parece tener conocimiento, pero del cual nadie o pocos se pronuncian para denunciarlo. “A tus espaldas” lleva al extremo (y quizá con cierta ironía hasta cierto punto peligrosa) este hecho: lo que se oculta es las actuales generaciones han sido abandonadas, han crecido sin escrúpulos, viven del capital, se nutren del mundo materialista, esperan reconocimiento social, se han escindido de su pasado histórico. Y la paradoja está en el hecho de que se migra buscando las raíces de algo que se ha perdido: los filmes hablan de migrantes mestizos queriendo integrarse en España (o Estados Unidos).

Cuando analizamos el espacio de la práctica discursiva: el del director o realizador que elabora un discurso y el producto construido (el film), constatamos (ver Tabla 15) que para estos existe una crisis social agravada por la vida materialista y el superficialismo de los medios de comunicación. La crisis social hace ver que prevalecen contradicciones en Ecuador en sus diversos estamentos, sus clases sociales, en sus representantes sociales y políticos que llevan a que el país esté en la condición en la que está. La década de finales de los años 1990 y la del 2000 se ha visto la necesidad de cambiar el rumbo del país, de dotar de nuevos imaginarios a la sociedad, de repensar los derroteros de la nación. Esto mismo ha sucedido en Latinoamérica cuestión que ha suscitado el florecimiento de otros proyectos políticos que posiblemente se han dado

cuenta de tal crisis. Lo que está en juego en la cuestión de la migración son situaciones “de sufrimiento interior y aniquilación de la propia dignidad” (Vitale, 2006: 6). Esto quiere decir, que el estado de crisis si bien es nacional, lo es fundamentalmente, si nos atenemos a las representaciones audiovisuales estudiadas, a nivel interior, en lo psicológico. Muchas de las películas muestran, intencionalmente o no, edificios, casas, casonas, habitaciones. En “Vale todo” (Anything goes) (Estrella, 2009), la metáfora del edificio es la del Ecuador que nunca termina de construirse; es un edificio en ciernes, su gente está en crisis, hay riesgo, hay poco diálogo, hay soledad. Aunque la apariencia turística de mostrar una ciudad pujante, con sus edificios hipermodernos en “Retazos de vida” (V. Cordero, 2008) o “A tus espaldas” (Jara, 2010) o con calles coloridas como en “Zuquillo exprés” (West, 2010), intente ser el retrato de un Ecuador que ha alcanzado la modernidad, siempre está la sombra, la mancha que lo afea todo (el barrio suburbano, el mercado que se cae a pedazos, las personas y las familias que esconden su origen): esto significa, entonces, que el edificio institucional, y como tal, los edificios familiares, individuales, están en crisis. Si las situaciones de crisis individuales, colectivas y sociales son las que pueden ser los desencadenantes de la migración, su correlato es la ruptura con la herencia cultural; si se quiebra este factor parece ser obvia la búsqueda de un nuevo “espacio potencial”, es decir, una nueva herencia cultural (D. Winnicott cit. por Gringberg & Gringberg, 1984). España o EE.UU. podrían brindarla, según este esquema, a costa de luchar y triunfar (como en “Vale todo” de Estrella, donde además el protagonista, promete no volver a su mundo anterior).

La búsqueda de una nueva identidad, hemos indicado, supone erigirse otro rostro, otro cuerpo. Por ejemplo, para ser reconocido por la “nación juvenil” (un grupo al parecer pandillero en Madrid), un joven migrante en “Paella con ají” (Urbina, 2007), tiene que transformarse, adquirir su vestimenta, peinarse como ellos, ser iniciado en sus rituales... Esto mismo pasa con el muchacho protagonista de “A tus espaldas” (Jara, 2010), quien debe olvidar su pasado, su hogar, a su madre migrante. Asimismo este relato está en “Vale todo” (Anything goes) (Estrella, 2009) donde el albañil empobrecido pasa a ser un fornido luchador de las grandes ligas en Estados Unidos. La presunción que encontramos acá es que el migrante además debe adquirir, forzado por las condiciones a las que será expuesto, un nuevo rostro. Es común indicar que los migrantes salen a otros países arriesgando sus vidas, el capital ahorrado o prestado con mucho esfuerzo, sus familias: creemos que muchos no dimensionan los riesgos presentes en el hecho de migrar más aun cuando esta situación es ilegal. La película “Zuquillo exprés” (West, 2010) parece ser un buen film explicativo al respecto, con cierto humor y con algo de dramatismo. A pesar del afán educativo y moralista de este film donde se subraya que migrar ilegalmente implica caer en las redes del engaño, su propuesta más “inocente” indica que enamorarse de un gringo turista es mejor para poder realizar el sueño dorado de encontrar un mejor destino. Salvando este hecho, en efecto, la búsqueda de un nuevo rostro supone riesgos: el audiovisual ecuatoriano demuestra que quienes migran no tienen la idea romántica de acomodarse mejor en cualquier lugar, sino que en su movimiento está la imperiosa necesidad de acogerse a un posible derecho natural (y moral) a la libertad personal de circulación (Vitale, 2006: 216).

Es interesante darse cuenta que Ecuador más bien ha pasado de la modernidad a una postmodernidad: el país se piensa extrafronteras, se piensa global; empero, esto implica, si tomamos en cuenta a Jameson, que efectivamente, ha desaparecido el sentido histórico que bien puede traducirse, como dijimos antes, como herencia cultural; es decir, el país al pensarse global ha dejado de mirar su pasado y ha presentificado sus sueños esenciales de transformación: al deshacerse las referencias con lo histórico, con

el pasado, con el origen, el nuevo rostro es funcional, responde al momento y trata de acomodarse en él (cfr. Jameson, 2001). El cine y el video ecuatorianos parecen exhibir un presente sin futuro; los migrantes parecen ser luchadores actuales de ese derecho a la circulación. Esto puede leerse como una reivindicación cuando los países receptores cierran sus sistemas legales, endurecen sus políticas contra las personas que vienen de otros países y criminalizan el hecho de migrar, cuestión que en otro momento les había ayudado a edificar sus naciones. El hecho reivindicatorio mirado como postmoderno, como actual, como inmediato, quizá es una apuesta fundamental del diálogo de los cineastas y videastas que proponen a la sociedad, más aún cuando el gobierno actual ha alentado la libre movilidad y la apertura de sus fronteras, siendo uno de los primeros países, quizá el único en el mundo en adoptar este pensamiento y política. De ahí que en cierto sentido, el cine del que comentamos puede comprenderse como institucional: mirar la migración como un fenómeno social cuyas implicancias hace mirar hacia adentro, hacia la crisis de valores que mina la idea de nación ecuatoriana.

El segundo aspecto a discutir, producto de nuestra lectura del discurso de las películas ecuatorianas es el hecho si bien *Ecuador ha dejado de ser el lugar imaginado para crecer, quienes migran llevan consigo, de manera consciente o inconsciente la idea de patria ecuatoriana*. Hemos visto que el concepto de nación, como comunidad política imaginada (Anderson, 2007: 23) ya no tiene consistencia en la actualidad más aún cuando dijimos que el país pasó inmediatamente de una modernidad conquistada a una postmodernidad obligada por fuerza de la dinámica global. Aunque los índices de migrantes han bajado en los últimos años según los cuadros que expusimos antes, esto no quiere decir que la migración se haya solucionado; lo que apareció es la búsqueda por una nueva identidad y, como tal, la necesidad de reconocimiento de otros sectores sociales que posiblemente no pudieron ser integrados o fueron subalternizados por la nación tradicional ecuatoriana. Es sintomático, para nuestros efectos, la transformación desesperada del personaje principal de “A tus espaldas” (Jara, 2010) (contrapuesta a lo que oculta la inmigrante colombiana), lo mismo que la necesidad de esconder el origen humilde de una de las modelos de pasarela en “Retazos de vida” (V. Cordero, 2008). Son los jóvenes los que, impelidos, por nuevos derroteros, parecen poner en conflicto la nación que seguramente les cobijó para inscribirse en otro tipo de historia (la migración internacional, es decir, la búsqueda de la ciudadanía global).

Pues bien, el cine y el video ecuatorianos, de acuerdo a lo que estuvimos evidenciando al analizar su dimensión discursiva, nos ponen en el tapete de la discusión la idea de que ese Ecuador tradicional ha dejado de ser consistente para las jóvenes generaciones. La idea de que el país ya no es tierra de oportunidades puede ser extensible a otros países de Latinoamérica donde verdaderas crisis sociales en los últimos 30 años han minado la idea de nación estable, con unidad política y con algún tipo de proyecto. Este cine y video ecuatoriano no postula la imagen nacionalista de defensa de esa tradicional nación, sino, como afirmamos antes como una comunidad imaginada descentrada, deslocalizada que aprovecha las dinámicas globales (Rodrigo-Mendizábal, 2004). Aunque esto suene paradójico o contradictorio, sostenemos que el discurso del audiovisual ecuatoriano es desencantado de la nación tradicional y es más bien partícipe de otro tipo de nación, en ciernes, postcrisis que ha salido territorialmente, como una especie de “exilio” hacia otros confines. La diáspora ecuatoriana supone una comunidad transnacional (Hall, 2003: 26), una nación disgregada sin hogar, al modo de S. Rushdie (cit. Vitale, 2006: 5). Tal comunidad transnacional está constituida por “Otros” ecuatorianos, por aquéllos que no encuentran lugar en su país y, a costa de ser

subalternizados en el mundo global, establecen redes en base a la memoria colectiva que les sostiene (M. Chamberlain cit. por Hall, 2003: 26).

Lo que está presente en este asunto es la otredad ecuatoriana. El cine y el video ecuatoriano lo están poniendo de manera transparente. Aunque sus peripecias nos parezcan de comedia (“Zuquillo exprés”, “A tus espaldas”, “Paella con ají”) esos migrantes, en efecto, son otredades desplazadas por la propia presión de la nación ecuatoriana tradicional cuyo reducto se sostiene en la mala distribución de las riquezas y de las oportunidades. El discurso audiovisual analizado nos lo muestra como un movimiento que, desde la década de 1980, ha empezado a cuestionar no sólo lo político, sino también lo social del Ecuador: quizá habría que ver en “Prometeo deportado” (Mieles, 2010), la expresión tácita de ese cuestionamiento y la focalización de los actores tradicionales de esa vieja nación descompuesta donde emerge la figura del mago, el Prometeo que aun a pesar de ser apartado de las viscitudes del viaje, sigue postulando la esperanza, pero sobre todo, la aniquilación de ese viejo orden, de ese padre omnisciente (a quien en el mito le roba el fuego) atrapado por una nación caduca con la que aquél ya no se identifica. Este hecho metafóricamente parece estar presente en “Vale todo” (Anything goes) (Estrella, 2009): el protagonista no se conduele con la muerte de su padre quien además ha ejercido sobre él violencia desde niño (representando además el fin de su relación con su vida anterior) y busca salir del país; fuera enuncia que no volverá. Para comprender esta frase recurramos a Hall el cual cita a I. Chambers, quien además parte de la noción de Heidegger del *unheimlichkeit*, “no estar en casa”, para referirse justamente a la diáspora deslocalizada:

“Nunca podremos volver a casa, de vuelta a la escena primaria en cuanto momento olvidado de nuestros orígenes y de nuestra "autenticidad" porque siempre hay algo en el medio. No podemos volver a un pasado de unidad, porque sólo podemos conocer el pasado, la memoria, el inconsciente a través de sus efectos, es decir, cuando este está trazado en el lenguaje y desde el cual nos embarcamos en un viaje (interminable). Frente al bosque de los signos (Baudelaire), siempre estamos en una encrucijada con nuestras historias y recuerdos (“reliquias seculares”, como Benjamin, el coleccionista, los describe), mientras escudriñamos una constelación llena de tensión que se despliega ante nosotros, buscando el lenguaje, el estilo, que domine el movimiento y le dé forma. Quizás es más una cuestión de tratar de estar como en casa, aquí, en el actual momento y en el contexto que nos toca vivir” (I. Chambers, cit. por Hall, 2003: 27-28).

En efecto, el imaginario del migrante también representado por el cine, supone esta enunciación que puede ser paradójica o contradictoria: quienes se van, salen del país en busca de un nuevo destino (léase una nueva identidad), pero, aun cuando se desee cambiar, siempre estará presente, por ejemplo, el lenguaje, los códigos adquiridos desde la infancia. La tensión existente en el migrante es salir de una realidad, pero llevar consigo algo de la tierra que le vio nacer. Por ello, algunos de los protagonistas de las películas portan la bandera en su cuerpo (“Vale todo” (Anything goes)), o están todo el día con los colores de la tricolor consigo (“Paella con ají”). Estos son jóvenes, por otro lado, abiertos a adquirir nuevas experiencias y no hacerse problemas existenciales acerca del retorno o la añoranza por el país como probablemente fueron los vividos por los migrantes intelectuales en la década de 1960 o 1970 tal como citaban Rodríguez & Martínez (2008). Estos jóvenes, despreocupados por el pasado y el futuro (en “Paella con ají”, el protagonista desiste de la idea de casarse, por ejemplo), muestran, en el mismo sentido de Chambers, que si bien puede existir el pasado histórico como memoria, este no importa sino por los efectos presentes y que les ayuda a vivir. De ahí que, por ejemplo, las dos películas de G. Urbina son significativas (y probablemente también el de Estrella, filmada entre Ecuador y Estados Unidos). Contraria a la idea del migrante es segregado en España, Urbina, como migrante, demuestra que el ecuatoriano

se integra fácilmente en dicho país, cautiva y proyecta una imagen mítica nada desdeñable la cual funciona como gancho para los españoles que caen seducidos por ese Otro. Los migrantes de Urbina, uno ilegal, el otro legal, ambos son individuos felices, que han sabido insertarse en el momento actual y en el contexto que les toca vivir, como si “estuvieran en casa”. De Ecuador portan sus signos (ese bosque de signos según Baudelaire, citado por Chambers (2003)), una memoria de la que quisieran escindirse pero al mismo tiempo que les obliga a reconocerse más.

En toda esta discusión aparece entonces la idea de *patria* (diferente a la de nación): el padre al que se liquida pero al que se ama al mismo tiempo. Recuérdese que la noción de patria supone al padre utópico que no se ha conocido (por lo que no es necesario remontarse al origen), sino que se ha proyectado en conocerlo, en el futuro (cfr. Jiménez, 1983: 180).

Desde este punto de vista, las películas analizadas plantean la idea utópica de la patria: ese Ecuador otro, más allá de lo que se vive en la actualidad, con su crisis interna, con la corrupción al parecer imperante en ciertos sectores, con sus problemas que generan la exclusión de determinadas capas sociales, con sus debilidades ideológicas aún no superadas (recuérdese, por lo tanto, el juego narrativo coral de “Prometeo deportado”, y en cierta medida, “Zuquillo exprés” y también “Vale todo” (Anything goes)). Esa otra patria que se lleva en el cuerpo, en la piel, en la mente (“Vale todo” (Anything goes), “Ayawaska” y “Paella con ají”), supone la promesa de esa juventud otra, diaspórica, con ciudadanía universal. Es particular, en este sentido, el sentido positivista de la migración, no como drama apocalíptico, sino como camino lleno de retos y de búsquedas, planteado en los films de Urbina, “Paella con ají” (2007) y “Ayawaska” (2011). Ambas películas demuestran que esa juventud ecuatoriana, propensa a migrar sin problemas, tampoco esconde su naturaleza como seductores, como trabajadores todo terreno, como emprendedores, como buscadores de nuevas aventuras. La intención educativa, si cabe la palabra, de Urbina se presiente en ambas obras, pues tras sus argumentos está presente esa patria a la que hay que encontrar. Así, el director recurre a los mitos, al universo cósmico: sus personajes son como los hijos de los dioses que conocen los secretos de la buena vida, de la confluencia con la naturaleza, así como se ríen de la racionalidad europea y de sus esquemas preconcebidos que llegan a conformarse como prejuicios (la mujer de quien se enamora Guamán, el indígena microempresario establecido en España en “Ayawaska”, dice que siempre ha tenido prejuicios con los latinoamericanos, aunque luego sucumbe ante la presencia de ese migrante con piel morena). Por lo tanto, hay algo que siempre está presente, como ese cosmos de signos y códigos, en el imaginario del emigrante ecuatoriano, la patria que se quiere conocer y la que se tiene presente porque aquella también ya se la ha vivido. Los personajes (en este caso el director Urbina, y en la misma medida, Estrella en “Vale todo” (Anything goes)) se encargan de mostrarse como únicos, como personalidades sin igual y, consecuentemente, como Ecuador como un lugar único.

El tercer asunto que está presente en el discurso del cine y video ecuatoriano de temática o referencia migracional es que el *migrante ingresa a un mundo en cuyas estructuras aprende lo que es hoy el mundo global*. Hemos constatado, lo mismo que han indicado los estudios sociológicos y antropológicos (cfr. Rodríguez, 2008) contemporáneos, que el migrante no ingresa pronto a gozar de estatus sin pasar antes por la cadena subalternizadora de servicios. Existe una cierta literatura sociológica sobre las nuevas formas de esclavización en la globalización donde aparece la figura del migrante: éste, para comenzar, ingresa como ilegal, y para no descender el camino

seguido, trabaja en sectores donde se requiere mano de obra barata a la cual los nativos del país rechazan y ni quieren acceder; fábricas o sectores del área rural que contratan migrantes haciéndoles trabajar más allá de las regulaciones, recurriendo en otro caso al chantaje de denunciarlos por su estatus migratorio; las transnacionales generan riqueza para pocos en base al empleo de migrantes en su cadenas de producción, pagando por ello poco o en su caso por hora y objetivo cumplido.

“Paella con ají” (Urbina, 2007), muestra a un joven ecuatoriano, migrante ilegal, quien inmediatamente es empleado en una cafetería; este lugar, asimismo, es el punto de confluencia de otros migrantes y algunos españoles. Hemos afirmado que en Urbina hay un sentido positivo en su representación del migrante, pues si bien es restaurante el lugar y el migrante debe servir mesas y hacer de mandadero, la temática va por la vía de presentarlo como un ser con cualidades personales, con vocación de servicio, con capacidad de ser proactivo, además de tener iniciativas propias... en resumen, un buen migrante, nada problemático.

“Rabia” (S. Cordero, 2010) muestra otro aspecto del migrante: la situación de presión por la xenofobia existente en España (aunque el país puede ser cualquier otro) que le lleva a matar a su jefe y esconderse en la casona donde es empleada doméstica su novia (ésta al igual que él, migrante ilegal); es decir, el estado psicótico en el que se encuentra un migrante, producto del miedo y la represión. El film, dijimos, hace reconocer la realidad de clandestinidad que impera en el mundo del migrante, precisamente por ser este un necesario segregado de la globalización: “Ser invisible forma parte de la realidad del inmigrante”, termina afirmando el director (cfr. Tabla 14, *supra*).

Diferente a las anteriores películas donde habría una mirada romántica, el film de S. Cordero es más bien oscuro. Él mismo afirma que su película se ha inspirado en la estética oscura, semiexpresionista de R. Polanski. Este hecho confiere a “Rabia” el estatus de un film de terror psicológico que, en efecto, se va observando a medida que se mira aquél. Nuevamente vemos los edificios, esta vez uno que se construye (representación de la España nueva, aparentemente directamente explotadora del migrante), y el otro, una casona antigua (representación de la España colonial), donde vive una pareja de ancianos burgueses, para quienes la empleada doméstica es vital (la integrarán en la familia a costa de que ella entregue en adopción a dicha familia del futuro hijo que espera del novio migrante quien se ha escondido silenciosamente en la casa luego de matar al arquitecto del edificio nuevo donde trabajaba.

La escenificación de las dos Españas es particular en “Rabia”. Para nuestros fines diremos que la película es una metáfora de las relaciones interculturales vista desde una dimensión pesimista: el migrante, más aun cuando este es latinoamericano e ilegal (que puede significar en cierto sentido, “pobre”), es representado como alguien peligroso: una amenaza, un criminal en potencia. Es posible que acá constatemos uno de los estereotipos más comunes que ha sido socializados en las últimas décadas por los medios de comunicación masivos, pero digamos más bien, que encontramos acá la imagen del migrante que ha sido animalizado y al que se le ha terminado por quitar su dignidad. Su acción, en este sentido, es un mecanismo de defensa que pone en el tapete de discusión el “choque de civilizaciones”. Así nos preguntamos, ¿S. Cordero defiende soterradamente para España la tesis liberal del norteamericano Huntington (Cfr. 2004) en sentido de que la identidad de la nación española se encuentra amenazada por la presencia de otras identidades y, como tal, de otras culturas ajenas?

Urbina, ecuatoriano migrante en España postula en sus filmes que los españoles se muestran seducidos por Latinoamérica y particularmente por Ecuador, donde hay naturaleza exótica, mitos, inocencia (es interesante, en este sentido, los dos jóvenes enamorados de la pandilla en “Paella con ají”). Para aquél la interculturalidad es posible: los españoles han perdido muchas de los conceptos anotados y los buscan en quienes llegan de Ecuador (así, en “Ayawaska”, la fórmula mágica es hacer caer en cuenta que los españoles también tienen mitos de origen pero para que los reconozcan deben viajar a dialogar con la naturaleza y con ser bendecidos por los dioses míticos que ahora “están” en la Amazonía ecuatoriana, ayawaska de por medio). Hablar de xenofobia, de racismo, de persecución de los migrantes en Urbina no es posible. Sus films nos hacen entender que los latinoamericanos y los ecuatorianos han extendido ahora el puente para el diálogo intercultural del mismo modo que están humanizando a los españoles.

S. Cordero, por el contrario, muestra que no existe tal interculturalismo, sino relaciones de poder (del mismo modo que Estrella en “Vale todo” (Anything goes), toda vez que para ser admitido en la sociedad norteamericana, un cierto sector, se tiene que luchar hasta vencer). Tales relaciones de poder se pueden ver en la casona burguesa. Los dueños ponen las reglas de juego para ser admitido, adoptan al “buen salvaje”, los hijos de esa España pueden darse el lujo de violar las relaciones... y así sucesivamente; el migrante, en efecto, se vuelve invisible dado que no es admitido; pero esa invisibilidad tiene un riesgo: la búsqueda de los sin papeles, como si fueran ratas, hasta su aniquilación. ¡El orden colonial ha retornado! Justamente de ese colonialismo mental es el que parece poner en conflicto “Prometeo deportado” (Mieles, 2010): pues cada uno de los personajes que aparecen en el film defienden su propio espacio, desean ser reconocidos como modernos, pero al mismo tiempo establecen y definen relaciones de poder; así Ecuador estaría atrapada por relaciones de poder defendidas por ciertos sectores sociales y políticos.

El juego subalternización-integración del migrante es claro en el discurso audiovisual ecuatoriano respecto a la migración. La dupla, empero, se puede ver idéntica: se subalterniza al migrante para domesticarlo, o si este adopta (o revive lo que está en él) la mentalidad colonial, inmediatamente puede integrarse sin problema; tal la dinámica del mundo global. Desde esta perspectiva, por ejemplo, Guamán, el microempresario ecuatoriano que se ha integrado en España, además de tener una relación con una española, puede darse el lujo de flirtear con otras mujeres. Aunque este hilo narrativo pueda ser anecdótico, supone asimismo relaciones de poder colonial deseantes relacionadas con el dominio de la sexualidad.

¿Cuál es, entonces, el esquema conceptual mostrado en el discurso del cine y del video ecuatorianos sobre temática o referencia migracional? En la correspondiente Tabla 13 (ver *supra*) condensamos lo que consideramos justamente dicho esquema. Pasemos a discutirlo.

Se evidencia que son dos los actores sociales en el fenómeno migracional: a) Jóvenes con perfil aventurero, despreocupados y vividores; y, b) ecuatorianos que buscan mejores condiciones de vida, los cuales además lo hacen sin malicia y con mucha ingenuidad. Hacia 2000, el informe del SIISE constataba que “generalmente son los jóvenes quienes abandonan el país en busca de trabajo” (SIISE, 2001); hacia 2008, el *Perfil migratorio del Ecuador* de la Organización Internacional para las Migraciones, señalaba igualmente que había “un incremento en la migración de jóvenes profesionales

y técnicos calificados” (Serrano & Troya, 2008: 9). La población de entre 15 y 29 años, para entonces, era de 109.801 hombres y 94.647 mujeres, siendo el total de 204.448; España era el primer país donde había más flujo migratorio de jóvenes, seguido de Estados Unidos (Serrano & Troya, 2008: 35).

Hemos afirmado que quienes migran buscan una transformación identitaria (tratando de evadir la realidad del país), puesto que para ellos Ecuador ha dejado de ser el lugar imaginado para crecer, aunque llevan consigo, de manera consciente o inconsciente la idea de la patria ecuatoriana (la presencia mítica en la sangre ecuatoriana); así ingresan a un mundo en cuyas estructuras deben aprender lo que es hoy el mundo global (de este modo, la idea de escapar del atraso, de la violencia, de la pobreza, supone asumir los riesgos presentes).

En el discurso fílmico, entonces, se muestra uno o algunos mundos a los que se exponen los migrantes: a) un mundo donde puede prevalecer el racismo y la exclusión social, donde, si se tiene suerte, el individuo puede integrarse al sistema social (tiene empresas); o subalternizarse (trabaja en servicios); b) un mundo donde está presente el diálogo intercultural, donde los ecuatorianos son el rostro humanizante de la globalización. Parece ser obvio pensar que se quiere no un Ecuador más moderno, sino uno con más oportunidades de trabajo digno, donde haya mejor repartición de la riqueza; además donde se aproveche el potencial mítico y mágico existente; ello haría del país un país diferente y seguramente con otro tipo de cosmopolitismo.

Nos habíamos propuesto mostrar las representaciones del migrante nacional en el cine y video ecuatorianos (sean éstos realizados en el país o fuera de él). La comprensión del lenguaje audiovisual por parte del cineasta o videasta para comunicar ideas no basta si es que en su manejo no existe la relación de las cosas del mundo y el impulso para que el espectador produzca el sentido. Hemos visto que, aunque de forma dispar, los diferentes realizadores tienen un entendimiento del lenguaje audiovisual (esto también puede suponer el acceso a recursos financieros y tecnologías; así por ejemplo, los Cordero podrían haber tenido una fuerte participación de recursos para lograr filmes con una visualidad estándar; no es el caso, en otro caso, de Urbina, quien emplea el video y actores no profesionales y una estética más naturalista donde se notan errores de encuadre, sonido o iluminación); no obstante ello, el conjunto analizado, en diferentes grados, trata de alejarse del cine lineal y se plantea la metaforización y la simbolización (eso lo podemos constatar en nuestro examen de cada una de las películas en las Tablas precedentes). Todo ello nos ha producido que hagamos el análisis crítico intencionado y, como tal, produzcamos sentido, hecho que se comprueba con esta investigación científica. De otro lado, estas u otras reacciones similares pueden haberse dado en el plano de la crítica especializada y, quizá, impresiones menos técnicas y más bien emotivas en sectores de migrantes donde las películas han sido exhibidas. De esto existen trazos que pueden leerse en noticias o crónicas en Internet y que los propios directores, en ciertos casos, han tratado de reunir. Quizá pueda ser interesante analizar los comentarios de espectadores menos especializados en las páginas de Facebook de algunas de las películas analizadas.

Pero las representaciones audiovisuales pasan, en primera instancia, como hemos sugerido antes, por las preocupaciones de los realizadores sobre el asunto migratorio. El que aparezcan en un período de tiempo concreto, casi a finales de la década del 2000, un grupo de películas de ficción dramática, por sobre otras que se han producido en el país y fuera de él, además que hayan llamado la atención del público y de los medios de

comunicación (por otro lado, que en ciertos casos, hayan accedido a financiamientos externos y nacionales), demuestra una inquietud concreta sobre el fenómeno migratorio: sobre éste se trata de argüir que no se trata sólo de una fuga de capital humano, sino del sentido de país que tienen ahora los ecuatorianos.

Así, en el plano de las representaciones epistemológicas, este nuevo cine y video no se muestra nacionalista: no defiende valores concretos, tampoco exhibe un país sólido, ni pretende restablecer un imaginario nacional tradicional. Al contrario, sostenemos que gracias a la cuestión de la emigración de ecuatorianos (o los que llegan o llegaron al país), la temática en discusión *es hacia dónde va Ecuador, qué tipo de proyecto político le ha sostenido y ahora emerge, qué trabas sociales y culturales existen y que son ocasionantes de la crisis que al parecer no se ha solucionado*. Así, es interesante darse cuenta que la discursividad prevaleciente en el grupo de películas *alude a la idea de país, a que el concepto de nación tradicional ha caducado, donde hay nuevos actores sociales que no han sido considerados y que ahora reclaman su posición. Igualmente aparece la discusión de qué utopía se persigue (la patria) y cómo comprenderla en la dinámica global*. Sorprendentemente, el conjunto del cine y el video ecuatorianos de temática migracional (aunque puedan haber desniveles en la vocería), habla de otro marco respecto al fenómeno: *la necesidad de que este sea considerado como un derecho natural del ser humano, donde la libre movilidad supondría, por fin, la eliminación de fronteras, el verdadero diálogo intercultural y la propia humanización de las leyes internacionales, incluidas las relaciones de trabajo y de poder. Así, Ecuador sería el primer país, o quizá uno de pocos, que postularía la verdadera revolución social y cultural en el marco de la globalización*.

Es claro indicar que lo que acabamos de afirmar se visualiza (se representa) y podría constituirse en una interesante tesis que subyace en el grupo de películas analizadas. Si es que muchas llegan a la metáfora y al símbolo es porque, mediante imágenes, encierran ideas de mundos los que a su vez aluden a marcos epistémicos o explicaciones de sistemas de conocimiento donde el general es ciertamente la justificación de la libre movilidad como necesaria en el mundo global.

El otro marco a analizar discursivamente, en cuanto a la representación fílmica, es el relativo a las relaciones de diferencia, relaciones que pueden, en otro caso, poner en conflicto la tesis que acabamos de enunciar. Como dijimos en párrafos precedentes en el marco referencial, si el cine y su discurso construyen imaginariamente las relaciones de diferencia social, es porque además se sostiene una serie de estereotipos. Dichos estereotipos podrían contradecir o reafirmar algunas de las cuestiones en discusión.

Empero antes de entrar en detalle sobre este campo, discutamos los marcos de la diferencia desde la dicotomía yo (tú)-ellos (esto lo obtuvimos en las Tablas 8 y 10). Sabemos que tal dicotomía nos permite ver el modo ideológico del discurso dado por el juego: texto enunciado por el realizador visto, propuesto estéticamente en un film, connotado por el espectador. De lo que se trataría es que (nos) reconozcamos como diferentes a los Otros (los migrantes). El problema, en todo caso, es particular porque nos damos cuenta que la diferencia y la otredad en lugar de contraponerse, se conjuncionan o se invierten. Si la diferencia es, como afirmamos en el acápite de hallazgos (precisamente al referirnos a la Tabla 10), el lugar desde el que el espectador (yo) erige su posición, frente a la otredad (ellos), del cual se trata precisamente de diferenciar, caemos en cuenta que la temática de la migración obliga a que nuestra posición de diferencia se ponga en crisis respecto al Otro el cual, en efecto, trata de ser

mostrado como alguien excepcional. Estaríamos acá en el contexto de que el cine y el video ecuatorianos que analizamos *inauguran un pensamiento otro desde una pluralidad visual (es decir, desde una pluralidad de puntos de enunciación) geohistóricamente situados: esto supondría pensar este tipo de audiovisual desde la opción teórica decolonial* (León, 2010: 36). Si partimos de los estudios visuales para esta investigación, digamos ahora, que si no todas, un buen número de las películas estudiadas nos muestran que hay los trazos de unas culturas visuales otras que enfrentan nuestra posición de espectadores convencionales.

Analicemos la Tabla 10 en cuestión. La Otredad tiene los valores positivos y negativos.

Entre los positivos: honestidad, con el cual se puede ganar el corazón de sus semejantes brindándoles ayuda en todo; autenticidad, hecho que ayuda a encontrar la recompensa de sus acciones; humildad, porque se escala desde debajo; perseverancia gracias a que se lucha para salir adelante y conseguir el éxito; ser arriesgado porque la migración es una apuesta y una aventura; renuncia a la identidad anterior más no al sueño de mantener la idea de la patria viva y posible; libertad del estado de opresión social en el que se vivía aprovechando las posibilidades del nuevo entorno; inteligencia para aprovechar y vivir de las condiciones que ofrece el país receptor; abierto a nuevas experiencias; auténtico, porque busca salidas creativas a su situación; inocente, porque si bien migra con expectativas, está sujeto al engaño; soñador, dado que prevalece en aquél el mundo mítico.

En cuanto a los negativos: subalternizado por el sistema porque termina en el sector de servicios; descontento, porque evade y no vive la realidad de su país de origen; desconvencido de las promesas sociales y políticas de Ecuador; simulador, porque muestra una faceta de su modo de vida que no es correspondiente con su realidad; con un pasado histórico lamentable, particularmente porque el migrante es producto de la violencia familiar y el deterioro de las relaciones sociales de su país.

Como se observa, hay más valores positivos en el actor migrante (el Otro). Esto implica que los filmes están dirigidos a los sectores de ecuatorianos de migrantes, o de sectores medios y medios bajos. El diálogo audiovisual trataría de reforzar su imagen y presencia cuestionadora y revolucionaria en el contexto de la globalización contemporánea.

Nosotros, al ver los filmes, estaríamos obligados a posicionarnos frente a la diferencia social. Como en el caso de la Otredad, la diferencia nuestra se establece en dos rangos: lo positivo y lo negativo.

El sistema de diferencia negativa es: nosotros, queremos Ecuador, enfrentamos la realidad del país; no somos pobres lo que nos permite ser aprovechadores de las circunstancias; somos explotadores de los otros; no arriesgamos nada para no sufrir la vergüenza de su degradación social; no somos honestos y engañamos hasta caer en la corrupción; manejamos la violencia del poder y las reproducimos en nuestras relaciones sociales; somos maliciosos cuando vemos con recelo a quienes buscan triunfar en Ecuador; vivimos acomodados en la sociedad, por ello no migramos; no buscamos el éxito fácil migrando, porque además estaríamos trabajando en sectores de servicios; no somos sospechosos porque no somos como los Otros.

La diferencia positiva implica: tratamos de vivir la identidad ecuatoriana porque tenemos tradiciones; somos auténticos porque no mentimos; recibimos a Otros que

llegan con nostalgia; no delinquimos porque no somos producto de la opresión; somos luchadores porque queremos salir adelante.

Las enunciaciones acerca de la Otredad como negativa son menores en relación a las enunciaciones de Diferencia negativas. Esto quiere decir que el cine y el video ecuatorianos de temática migracional habla del (nuestro) estado de prejuicios respecto al Otro a quien (nuestros) diversos sectores sociales acomodados le han empobrecido. Es posible decir que “Prometeo deportado” (Mieles, 2010) es buen ejemplo de cine crítico que nos obliga a tomar una postura, pero dicha postura vendría a ser de vergüenza. Del otro lado, son mínimas las enunciaciones positivas que nos hacen pronunciar los filmes desde el lado de la Diferencia positiva y más la Otredad positiva, donde encontramos una serie de valores que identifican al migrante como un actor otro, cargado de simbología emancipadora. Todo esto es interesante porque nos sitúa, en cierta medida, en el plano de la “enunciación otra” (León, 2010: 38), donde los filmes de Urbina (“Paella con ají” y “Ayawaska”) y de Estrella (“Vale todo” (anything goes)) podrían ser los ejemplos de una discursividad con matriz decolonial.

En relación a lo anterior, cabe ver cómo se establecen los estereotipos o representaciones ideológicas esquematizadas, simplificadas y atribuciones interesadas socialmente circuladas que funcionarían como sentido común. Los filmes analizados nos muestran cinco estereotipos (ver Tabla 12, *supra*). Así evidenciamos el ecuatoriano como: a) ingenuo o inocente, b) como alguien de quien se debe desconfiar, c) como alguien improductivo y más bien vividor, d) como un sujeto peligroso, e) como alguien quien no quiere su país.

La representación en base al estereotipo en el conjunto de películas examinadas parece ser concluyente: parece mantenerse la idea de un tipo de ecuatoriano problemático. Si nos situamos en el plano del discurso como dispositivo de poder, las enunciaciones antes dadas supondrían calificativos denigrantes donde los detentadores del poder sujetarían simbólicamente a los actores migrantes. No es posible sostener esto porque *los filmes que analizamos no están dentro de la institucionalidad de poder* (es decir, el poder autoritario) donde ellos serían la manifestación discursiva de dicho poder sobre la población. Hemos visto en el espacio de la disposición del emisor (*visionem*) y, como tal, la práctica discursiva realizada desde el lado del director, que hay inquietudes (*ethos*) las que movieron a cada uno de los realizadores para plantear sus películas. Esta discursividad no puede leerse como el planteamiento de un espacio de poder, en el sentido del poder institucional autoritario. Más bien debe comprenderse en el mismo sentido que hemos ido sosteniendo hasta el momento: que el cine y el video objetos de esta investigación se inscriben en la discusión del proyecto de país que aun parece estar en discusión.

Siendo así, las enunciaciones anteriores, las de los estereotipos, apuntan a hacer reflexionar acerca de cuál es ahora la verdadera identidad nacional, qué transformaciones de valores se han dado y que son necesarias de sopesarlas, cuál es el compromiso actual del ecuatoriano en un momento en que pareciera que la idea de Estado-nación ha desaparecido, de cuán individualistas nos hemos tornado olvidando el compromiso social para con una comunidad imaginada nueva.

6. Conclusiones

Digamos, para concluir, que nuestra investigación del cine y del video ecuatoriano sobre temática migracional ha tratado de ver todos los lados posibles de la visualidad de este fenómeno y la visibilidad por la vía estética-narrativa.

Nuestro interés era ver el sistema de representaciones desde el punto de vista de los estudios visuales y los del discurso crítico aplicando herramientas científicas. En este marco, primero diseñamos un instrumento nuevo y propio de análisis crítico del discurso audiovisual. Allí establecimos que hay tres ámbitos: el del *videre* (el nuestro, como espectadores o receptores de los mensajes), el del *visus* (el film propiamente hablando, considerado este como texto), el del *visionem* (el del emisor con la serie de preocupaciones relativas al tema). Los tres suponen dos espacios de prácticas: el de la especular, desde nosotros establecimos nuestra lectura crítica; y el de la práctica discursiva, al cual quisimos adentrarnos para confirmar nuestras presunciones, dudas o certezas. El resultado, como se ha constatado, es un acercamiento desde la investigación científica, a la realidad del audiovisual como sistema, del cual hemos dado cuenta en cuadros interrelacionados, los cuales a su vez nos han permitido extraer algunas ideas en cuanto a la representación. A todo esto le hemos *ekphrasis*: tratamos de hacer inteligible las representaciones de las imágenes mediante este informe escrito. Pensamos que era necesario realizar un diseño metodológico como el presentado en este estudio dada la falta de uno apropiado y que no esté anclado en la semiótica y el análisis de discurso convencional, sino que parta de los estudios visuales: el propósito era objetivar más nuestra mirada como espectadores críticos e intencionados.

Con todo este andamiaje quisimos evidenciar la (de)construcción (audio)visual y narrativa del campo social del migrante, es decir, la forma de representar. Pensamos que esto se ha logrado. Los filmes construyen un mundo respecto al hecho migratorio transnacional; lo hacen a través de estructuras narrativas y estéticas sobre las cuales se establece un tipo de discurso. En la práctica discursiva realizada por el cineasta/videasta respecto al tema migratorio, un film no es simplemente una serie de acciones sino también un razonamiento, una postura y una invitación a que el espectador connote más las presunciones inscritas. La práctica especular, realizada por nosotros como receptores, supone la deconstrucción de tales argumentos o presupuestos. Propusimos tres problemáticas que hallamos tras la lectura de los textos audiovisuales de los filmes: la búsqueda de la transformación identitaria del migrante (tratando de evadir la realidad del país), puesto que para éste Ecuador ha dejado de ser el lugar imaginado para crecer, aunque lleve consigo, de manera consciente o inconsciente la idea de la patria ecuatoriana (la presencia mítica en la sangre ecuatoriana); así ingresa a un mundo en cuyas estructuras debe aprender lo que es hoy el mundo global (de este modo, la idea de escapar del atraso, de la violencia, de la pobreza, supone asumir los riesgos presentes). Es claro que el audiovisual ecuatoriano muestra un mundo en crisis.

Tales problemáticas nos anuncian, a nuestro modo de ver, un diálogo crítico planteado por los realizadores o directores a la sociedad ecuatoriana; sus films no son nacionalistas, ni defienden valores concretos, como señalamos, y tampoco se plantean restablecer imaginarios nacionales: lo que está en juego en sus representaciones es pensar hacia dónde va Ecuador, qué tipos de proyectos políticos han llevado a la crisis, qué trabas sociales y culturales existen y que podrían ser ocasionantes de dicha crisis aún no solucionada. Planteamos, por lo tanto, que el discurso (audio)visual alude a la idea de país, a que el concepto de nación tradicional ha caducado, donde hay nuevos

actores sociales (esa diáspora ecuatoriana, esas nuevas naciones dispersas en el mundo, y seguramente al interior de Ecuador) que no han sido considerados y que ahora reclaman su posición; en definitiva qué utopía se persigue (la patria) y cómo comprenderla en la dinámica global. El campo social del migrante en el cine y el video ecuatorianos se representa como rico en cuanto a promesa de producción epistémica: se trata de provocar en la sociedad actual una discusión que parece estar siendo postergada; es decir, a partir de la crisis de finales del siglo XX y comienzos del XXI, el país se estaría refundando, pero ¿existe la suficiente conciencia y compromiso de la sociedad ecuatoriana en general para repensar el país?

Asimismo quisimos indagar las estrategias discursivas de representación del migrante en el cine y el video ecuatoriano contemporáneo realizado en forma local o en el exterior. Puede ser que exista aún la dificultad de asumir la representación como autorepresentación, si consideramos que los realizadores no hicieron sus películas de modo externo sino como “retratos” de su propia realidad. Pensamos que esto se puede superar si se comprende que, en efecto, los films en cuestión son en realidad textos discursivos que encierran preocupaciones latentes: una de ellas justamente es la provocada por el gobierno actual ecuatoriano al poner en el tapete de la discusión la cuestión migratoria. Entonces, podemos decir, que las estrategias para provocar este diálogo han sido planteadas en los filmes analizados, desde nuestro punto de vista: plantear imágenes que supongan metáforas (la de los edificios son claras porque representan las estructuras nacionales), mostrar situaciones dicotómicas (negar identidad, ocultar lo que se es, ingenuidad, aventurerismo, erotismo cósmico...), evidenciar problemas sociales (el superficialismo, el materialismo, la violencia doméstica y social, la delincuencia...). Incluso los recursos narrativos de la comedia, del cine de terror, del drama existencial, han sido denotados en nuestra exposición, pero sobre todo sus estéticas que van desde el minimalismo fotográfico, el kitsch, el neoexpresionismo, hasta el naturalismo. Se demuestra un amplio dominio técnico por los diferentes cineastas/videastas, algunos de ellos con más o menos recursos financieros.

Pero tales estrategias discursivas suponen no sólo provocar la discusión sobre el proyecto país, tal como planteamos, sino que además llevan a que en el conjunto fílmico analizado se esté esbozando un perfil de tesis que nos parece interesante: la necesidad de que la migración sea considerado como un derecho natural del ser humano, donde la libre movilidad supondría, por fin, la eliminación de fronteras, el verdadero diálogo intercultural y la propia humanización de las leyes internacionales, incluidas las relaciones de trabajo y de poder. Así, Ecuador sería el primer país, o quizá uno de pocos, que postularía la verdadera revolución social y cultural en el marco de la globalización. Tal tesis, en cierta medida, develaría la intención de ahondar algo que en el actual Ecuador se ha planteado desde instancias de gobierno, aunque no se haya profundizado del todo.

Por otro lado, cuando nos enfrentamos al discurso audiovisual como el de esta investigación, quisimos evaluar hasta qué punto las representaciones configuran imágenes de identidad, ciudadanía global o ponen de manifiesto estereotipos que ayudan a calificar o descalificar a los ecuatorianos. Es claro que las imágenes de identidad no son las esperadas: el migrante quiere construirse otra diferente a la nación colonial, pero esto no quiere decir que no sueñe con una nueva patria como utopía ansiada. Cuando analizamos el estado de la Otredad (es decir, nuestra distancia con el migrante), constatamos, que su imagen enfrenta nuestros prejuicios respecto al Otro a

quien (nuestros) diversos sectores sociales acomodados le han empobrecido. Así, la postura que nos obliga este tipo de cine es el de la vergüenza porque por causa del desequilibrio social los Otros sufren. No existe Diferencia (nosotros estamos obligados a no diferenciarnos y, como tal, a renunciar nuestras posiciones ideológicas), pues incluso en esa diferencia, vemos que el emigrante supone una simbología emancipadora que se enfrenta a los problemas de la globalización.

Hallamos, de este modo, que aunque no profunda, en el cine y el video ecuatorianos hay una *matriz crítica decolonial* que falta investigar con más profundidad. Este audiovisual supone la mostración de un pensamiento otro desde una pluralidad visual, desde diferentes experiencias de visualización y de visibilidad de los problemas de la migración contemporánea. Incluso cuando analizamos el marco de estereotipos, evidenciamos que aunque estos puedan mostrar a un ecuatoriano problemático, el discurso con matriz crítica decolonial nos lleva a pensar que los filmes, al no pertenecer al espacio del poder autoritario (y quizá colonial), la imagen subyacente es la del migrante para quien se requiere de un proyecto de país otro.

Nos planteamos hacer un mínimo mapa de la producción de cine y video acerca de la migración en Ecuador. Esto también lo logramos. Empero hay que decir, lo que hallamos y listamos, aunque no es definitivo, no siempre podría estar en concordancia con lo que estamos discutiendo acá. Quizá vale la pena extender nuestro análisis al conjunto de la producción audiovisual ecuatoriana donde además es posible se podría encontrar una periodización de temas y preocupaciones donde el grupo analizado por nosotros puede, en efecto, implicar las ideas que hemos sostenido en esta investigación.

Puesto que hemos partido de una pregunta de investigación, creemos que sí se ha podido (de)construir tanto las estrategias narrativas y discursivas presentes respecto del campo social del migrante transnacional y translocal ecuatoriano. El conjunto de esta discusión y conclusiones lo evidencian. Empero digamos como conclusión general que, en efecto, los films ponen en cuestionamiento la idea de la nación ecuatoriana en la sociedad de flujos (la globalización) de forma crítica, mostrando que la migración es necesaria dado que ya no hay creencia en la institucionalidad política del país y más bien se esperaría una nueva utopía, una patria nueva, aunque esta sea diaspórica. Al ser el migrante una figura sociológica y comunicacional importante, su presencia tendría que servir para promover radicalmente la libre movilidad y la humanización de todo tipo de relaciones en la globalización. Desde este punto de vista, es posible comprender que lo que plantea el cine y el video ecuatorianos vendría a ser un contradiscurso.

Bibliografía

- Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales*. Madrid: Síntesis.
- Acosta, A., Olivares, S., & Villamar, D. (2004). *Migraciones*. Quito: Abya Yala.
- Altman, R. (1984). A semantic/syntactic approach to film genre. *Cinema Journal* , 23 (3), 6-18.
- Anderson, B. (2007). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Aristóteles. (2003). *Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Aumont, J., & Marie, M. (2002). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

- Bal, M. (2004). El esencialismo visual: el objeto de los estudios visuales. *Estudios visuales* (2), 11-49.
- Barthes, R. (1983). Mundo-Objeto. En R. Barthes, *Ensayos críticos* (págs. 23-34). Barcelona: Seix Barral.
- Barthes, R. (2000). Salir del cine. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (págs. 350-355). Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2002a). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2002b). Texto (teoría del). En R. Barthes, *Variaciones sobre la escritura* (págs. 137-154). Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2003). Semántica del objeto. En R. Barthes, *La aventura semiológica* (págs. 245-255). Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F.: Itaca.
- Berger, J. (1977). *Ways of seeing*. Londres: Penguin Books y British Broadcasting Corporation.
- Berger, J. (1998). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Bericat, E. (2011). Imagen y conocimiento: retos epistemológicos de la sociología visual. *Empiria* (22), 113-140.
- Bhabha, H. K. (2007). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bonitzer, P. (2007). *El campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Brea, J. L. (2005). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. En J. L. Brea, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (págs. 5-14). Madrid: Akal.
- Bruner, J. (1996). *Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Bsrcelona.
- Buck-Morss, S. (2005). Estudios visuales e imaginación global. En J. L. Brea, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (págs. 146-159). Madrid: Akal.
- Calsamiglia, H., & Tusón, A. (2001). *Las cosas del decir: manual de análisis de discurso*. Barcelona: Ariel.
- Casetti, F. (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2009). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cinemanía. (10 de Junio de 2010). "Ser invisible forma parte del inmigrante". Recuperado el 21 de Febrero de 2012, de Rabia, la película: http://www.rabiapelicula.com/images/prensaDescargas/CINEMANIA_JUNIO_10_PAG_38.jpg

- Cirlot, J. (2005). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Cordero, S. (Dirección). (2010). *Rabia* [Película]. España - Colombia - Ecuador.
- Cordero, V. (Dirección). (2008). *Retazos de vida* [Película]. Ecuador.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Donoso, X. (4 de Mayo de 2010). *Entrevista a Roberto Estrella, director de 'Vale Todo'*. Recuperado el 21 de Febrero de 2012, de Cinerama.ec: <http://www.cinerama.ec/2010/05/04/entrevista-a-roberto-estrella-director-de-vale-todo/>
- Ecuavisa. (30 de Junio de 2009). *Zuquillos: ¡La película!*. Recuperado el 20 de Febrero de 2012, de Ecuavisa: http://www.ecuavisa.com/index.php?option=com_content&view=article&id=11472:zuquillo-ila-pelicula&catid=67:lo-ultimo-en-ecuavisa&Itemid=106
- El Comercio. (12 de Octubre de 2011). *Un filme ecuatoriano rodado en dos países*. Recuperado el 21 de Febrero de 2012, de El Comercio.com: http://www.elcomercio.com/entretenimiento/filme-ecuatoriano-rodado-paises_0_570543136.html
- El Universo. (29 de Julio de 2008). *Galo Urbina: "La migración es universal"*. Recuperado el 21 de Febrero de 2012, de El Universo: <http://www.eluniverso.com/2008/07/29/0001/260/89A26D1CC45245CCBD1FA6A33E4DBCD2.html>
- Estrella, R. (Dirección). (2009). *Vale todo* [Película]. EE.UU. y Ecuador.
- Explored. (25 de Marzo de 2009). *Las Zuquillo se van de emigrantes a Estados Unidos en la pantalla grande*. Recuperado el 21 de Febrero de 2012, de Explored: <http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/las-zuquillo-se-van-de-emigrantes-a-estados-unidos-en-la-pantalla-grande-340020.html>
- Expresiones. (10 de Marzo de 2011). *A tus espaldas, una película de Tito Jara*. Recuperado el 21 de Febrero de 2012, de Expresiones: <http://www.expresiones.ec/ediciones/2011/03/11/cine/a-tus-espaldas-una-pelicula-de-tito-jara/#>
- Extra. (16 de Mayo de 2010). *¡"Zuquillo Express" la película!* Recuperado el 21 de Febrero de 2012, de Extra.ec: <http://www.extra.ec/ediciones/2010/05/16/farandula/zuquillo-express-la-pelicula/>
- Fabian, J. (1990). Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing. *Critical Inquiry*, 16 (4), 753-772.
- Fotogramas. (10 de Junio de 2010). *Un fantasma en una casa claustrofóbica*. Recuperado el 21 de Febrero de 2012, de Rabia, la película: http://www.rabiapelicula.com/images/prensaDescargas/FOTOGREMAS_JUNIO_10_PAG_110.jpg
- Foucault, M. (2003). *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI.

Gielis, R. (2009). A global sense of migrant places: towards a place perspective in the study of migrant transnationalism. *Global Networks* , 9 (2), 271-287.

Godard, J.-L. (2011). *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja negra.

Granda, W. (1995). *Cine silente en Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cinemateca Nacional y UNESCO.

Gringberg, L., & Gringberg, R. (1984). *Psicoanálisis de la migración y el exilio*. Madrid: Alianza.

Guasch, A. M. (2003). Los estudios visuales: un estado de la cuestión. *Estudios visuales* (1), 8-16.

Guasch, A. M. (2005). Doce reglas para una nueva academia: la 'nueva historia del arte' y los estudios audiovisuales. En J. L. Brea, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (págs. 59-74). Madrid: Akal.

Hall, S. (1997). The work of representation. En S. Hall, *Representation: cultural representations and signifying practices* (págs. 13-74). Londres: SAGE Publications.

Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Humanitas, Universidade Federal de Minas Gerais.

Hernández, C. (2010). *Informe final: Preparación de un sistema de indicadores para el seguimiento y la evaluación de los resultados de la gestión del Cine Ecuador*. Consejo Nacional de Cine de Ecuador. Quito: Consejo Nacional de Cine de Ecuador.

Herrera, R. (2006). *La perspectiva teórica en el estudio de las migraciones*. México: Siglo XXI.

Hoy. (17 de Noviembre de 2008). *Guayaquil, un nuevo protagonista*. Recuperado el 20 de Febrero de 2012, de Hoy.com.ec: <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/guayaquil-un-nuevo-protagonista-318936.html>

Hoy. (29 de Septiembre de 2010). *F. Mieles relata entretelones de Prometeo deportado*. Recuperado el 20 de Febrero de 2012, de Hoy: <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/f-mieles-relata-entretelones-de-prometeo-deportado-432747.html>

Hoy. (4 de Abril de 2004). Inmigrantes ecuatorianos son agentes de desarrollo: extranjeros han ayudado a la recuperación económica". *Hoy* .

Huntington, S. (2004). *¿Quiénes somos? Los desafíos a la identidad nacional estadounidense*. Barcelona: Paidós.

INEC. (15 de Agosto de 2011). *Estadística de Entradas y Salidas Internacionales*. Recuperado el 30 de Diciembre de 2011, de Instituto Nacional de Estadísticas y Censos: http://www.inec.gov.ec/estadisticas/?option=com_content&view=article&id=78&Itemid=47&TB_iframe=true&height=720&width=1745

Jameson, F. (2001). *Postmodernism or, the cultural logic of the late capitalism*. Durham: Duke University.

Jara, T. (Dirección). (2010). *A tus espaldas* [Película]. Ecuador.

Jay, M. (2003). Devolver la mirada: la respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo. *Estudios visuales* , 61-82.

Jiménez, J. (1983). *La estética como utopía antropología: Bloch y Marcuse*. Madrid: Tecnos.

León, C. (2010). Visualidad, medios y colonialidad:hacia una crítica decolonial de los Estudios Visuales. En L. T. simbólicas), *Desenganche: visualidades y sonoridades otras* (págs. 34-52). Quito: La Tronkal.

MiEcuador, Alisei, & Ciudad. (30 de Junio de 2003). *La migración en el Ecuador (1997-2003), de la impertinente crisis a la centralidad de las redes*. Recuperado el 30 de Diciembre de 2011, de MiEcuador.org: http://www.miecuador.ec/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=49&Itemid=62

Mieles, F. (Dirección). (2010). *Prometeo deportado* [Película]. Ecuador.

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

Mirzoeff, N. (2005). Libertad y cultura visual: plantando cara a la globalización. En J. L. Brea, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (págs. 161-172). Madrid: Akal.

Mitchell, W. (1994). Ekphrasis and the Other. En W. Mitchell, *Picture theory* (págs. 151-182). Chicago: The University of Chicago Press.

Mitchell, W. (1996). What Do Pictures "Really" Want? *October* , 77, 71-82.

Mitchell, W. (2003). Mostrando el ver: una crítica a la cultura visual. *Estudios visuales* (1), 17-40.

Mitchell, W. (2005). No existen medios visuales. En J. L. Brea, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (págs. 17-25). Madrid: Akal.

Nancy, J. L. (2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.

Nancy, J. L. (2008). *La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae.

Pérez, G. (2007). Entre el poder del discurso y el discurso del poder: aproximaciones teóricas y metodológicas al estudio del discurso político. En A. Kornblit, *Metodologías cualitativas en ciencias sociales: modelos y procedimientos de análisis* (págs. 73-195). Buenos Aires: Biblos.

Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.

Ratha, D., Mohapatra, S., & Silwal, A. (16 de Noviembre de 2010). *Datos sobre migración y remesas 2011*. Recuperado el 30 de Diciembre de 2011, de World Bank:

http://econ.worldbank.org/external/default/main?pagePK=64165259&piPK=64165421&theSitePK=469382&menuPK=64216926&entityID=000333038_20101116005627

Rodrigo-Mendizábal, I. (2004). *Migración y discurso: usos sociales de las bitácoras de Internet por parte de los migrantes ecuatorianos*. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

Rodríguez, I. (2008). El sentido de la diferencia: racialización y multiculturalismo, mundos hispánicos 'post'. En I. Rodríguez, & J. Martínez, *Postcolonialidades históricas: (in)visibilidades hispanoamericanas/colonialismos ibéricos* (págs. 21-41). Barcelona: Anthropos.

Rodríguez, I., & Martínez, J. (2008). Introducción. En I. Rodríguez, & J. Martínez, *Postcolonialidades históricas: (in)visibilidades hispanoamericanas/colonialismos ibéricos* (págs. 9-17). Barcelona: Anthropos.

Roncero, F., & Mancebo, J. (2004). Inmigración, emigración y cine. En M. Aguilar, *Inmigración, interculturalidad y ciudadanía. Nuevas realidades y estrategias de acción en la España del siglo XXI* (págs. 1-58). Albacete: Universidad Castilla La Mancha - MCYT.

Rose, G. (2002). *Visual methodologies: an introduction to the interpretation on visual materials*. Londres: Sage.

Sánchez, J. L. (2004). *Diccionario temático del cine*. Madrid: Cátedra.

Serrano, A., & Troya, G. (2008). *Perfil migratorio del Ecuador - OIM Quito*. Quito: Organización Internacional para las Migraciones.

Shohat, E., & Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

SIISE. (2001). Sistema integrado de indicadores sociales del Ecuador. (Versión 2.0). Quito, Pichincha, Ecuador.

Silvestre, J., & Serrano, E. (2011). La representación en el cine de la integración de los inmigrantes rurales a las ciudades: el pesimismo de 'Surcos' (1951). *Ager* (3), 1-26.

SIMA-FLACSO. (12 de Diciembre de 2007). *Emigración internacional de ecuatorianos 1976 - 2007*. Recuperado el 30 de Diciembre de 2011, de Sistema de información de migraciones andinas - FLACSO: http://flacsoandes.org/sima2/index.php?option=com_content&view=article&id=143:emigracion-internacional-de-ecuatorianos-1976-2007&catid=49:ecuador-emigracion&Itemid=189

Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

Sturken, M., & Cartwright, L. (2001). *Practices of looking: an introduction to visual culture*. Nueva York: Oxford University Press.

Taringa. (2 de Febrero de 2011). *A tus espaldas, la película*. Recuperado el 21 de Febrero de 2012, de Taringa: <http://www.taringa.net/comunidades/ecuatorianos/2203098/A-tus-espaldas-|-pelicula-Ecuatoriana.html>

- Urbina, G. (12 de Junio de 2008). *Cine e inmigración*. Recuperado el 21 de Febrero de 2012, de Paella con ají, coproducción española-ecuatoriana: <http://paellaconaji.blogspot.com/>
- Urbina, G. (12 de Marzo de 2007). *Paella con ají, la película*. Recuperado el 21 de Febrero de 2012, de All-ArtEcuador.com: <http://www.all-artecuador.com/articulos.php?idArticulo=140>
- Urbina, G. (Dirección). (2007). *Paella con ají* [Película]. España.
- Urbina, G. (Dirección). (2011). *Ayawaska* [Película]. España - Ecuador.
- van Dijk, T. (1997). *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona: Paidós.
- van Dijk, T. (1999). *Ideología: una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- van Dijk, T. (2009). *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa.
- Vitale, E. (2006). *Ius migrandi*. Barcelona: Melusina.
- West, C. (Dirección). (2010). *Zuquillo exprés* [Película]. Ecuador.
- Wittgenstein, L. (2003). *Tractatus Logicus Philosophicus*. Madrid: Alianza.
- Worth, S., & Adair, J. (1975). *Through the Navajo eyes*. Ontario: Fitzbenry & Whiteside Ltd.
- Yehya, N. (2001). *El cuerpo transformado*. México, D.F.: Paidós.
- Zeitlyn, D. (2010). Representation/Self-representation: A Tale of Two Portraits; or, Portraits and Social Science Representations. *Visual Anthropology* , 23 (5), 398-426.